L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE SEPTEMBRE/OCTOBRE 1987 ■ N° 341

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**200 F**	**236 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**225 F**	**261 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1987)	**55 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. **335 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 493

43e Année SEPTEMBRE/OCTOBRE 1987 nº 341

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

ACTION CULTURELLE EN MILIEU SCOLAIRE

Quelques données chiffrées

I - A L'ECOLE

• Les enseignements artistiques sont assurés par les instituteurs à raison de deux heures hebdomadaires (une pour la musique, une pour les arts plastiques).

• Les conseillers pédagogiques contribuent à la formation et au soutien pédagogique des instituteurs.

• Dans les départements, les formateurs dans les disciplines artistiques, des instituteurs volontaires et des partenaires du secteur culturel et associatif se structurent en équipes pour gérer la formation et mener des actions d'animation dans les classes (spectacles, concerts, ateliers divers, visites...).

• Une centaine de classes à horaires aménagés permettent l'insertion de l'enseignement musical spécialisé dans le cadre de l'enseignement général.

II - AU COLLEGE

• *Enseignement obligatoire*

Une heure hebdomadaire pour les arts plastiques et une pour l'éducation musicale.

• *Ateliers*

3 heures hebdomadaires pour les élèves volontaires des classes de 4e et 3e pour l'ensemble des ateliers (sauf 2 heures pour ateliers de musique et 5 heures pour ateliers audiovisuels).

En 1986-87 : 537 ateliers
Sont prévus pour 1987-88 : 1 300 (environ)
1988-89 : 3 000 (environ)
dans le cadre d'un projet de loi sur le développement des enseignements artistiques.

Leurs spécialités :

Arts plastiques	: 365 ateliers	Architecte	: 40
Photographie	: 42	Vidéo	: 30
Audiovisuel	: 10	Musique	: 50

• *Les classes à horaires aménagés*

44 classes de musique.

III - AU LYCEE

• Quelques classes à horaires aménagés et quelques ateliers

• L'enseignement artistique au baccalauréat

— *Baccalauréat de l'enseignement général : 4 séries A3 "Lettes-Arts"*

97 lycées proposent un enseignement A3 "musique"
161 lycées proposent un enseignement A3 "arts plastiques"
21 lycées proposent un enseignement A3 "cinéma-audiovisuel"
23 lycées proposent un enseignement A3 "théâtre-expresion dramatique"
5 938 élèves suivent une A3 arts plastiques (première, terminale)
1 882 élèves suivent une A3 musique (première, terminale)

— *Baccalauréat de l'enseignement technique : 3 BTn*

27 lycées proposent un BTn F11 (option "instrument") et BTn F11 (option "danse")
17 lycées proposent un BTn F12 (arts appliqués)
1 107 élèves suivent un BTn F11 (seconde, première, terminale)
50 élèves suivent un BTn F11 (seconde, première, terminale)
1 588 élèves suivent un BTn F12 (seconde, première, terminale)

— *Pourcentages de réussite : des exemples*

65,8% en A3 arts plastiques et éducation musicale
93,1% en BTn F11
95,8% en BTn F11
79,2% en BTn F12

NOMBRE D'ENSEIGNANTS "TYPE COLLEGE ET TYPE LYCEE" EN ARTS PLASTIQUES ET EDUCATION MUSICALE

ARTS PLASTIQUES	EDUCATION MUSICALE
263 agrégés	257 agrégés
3 152 certifiés	2 052 certifiés
1 131 adjoints d'enseignement	571 adjoints d'enseignement
484 chargés d'enseignement	144 chargés d'enseignement
3 255 P.E.G.C.	2 014 P.E.G.C.

— Le ministère de l'Education nationale vient de décider d'encourager la création d'ateliers de pratique artistique au sein des Ecoles Normales, moyen privilégié de compléter la formation artistique obligatoire des élèves-maîtres. Ces activités s'ajouteront aux 50 heures d'arts plastiques et aux 50 heures d'éducation médicale prévues dans les programmes.

Ces ateliers pourront ne concerner qu'une seule discipline artistique : musique, arts plastiques, etc., ou associer deux disciplines complémentaires : arts plastiques et photographie, musique et danse, théâtre et audiovisuel, cinéma et expression dramatique, etc. Ils seront ouverts aux élèves volontaires qui s'y inscriront pour la totalité de l'année à raison de trois heures hebdomadaires au moins, de préférence rassemblées en plage unique pour des raisons d'efficacité. Ils pourront être également le support d'actions de formation continue destinées plus particulièrement aux instituteurs, sans exclure pour autant d'autres catégories de personnels.

— Les Centres de formation de musiciens intervenant à l'école élémentaire et pré-élémentaire (sept existent actuellement, rattachés aux Universités d'AIX-MARSEILLE I, LILLE III, LYON II, POITIERS, RENNES II et TOULOUSE II) ont pour objectif d'accueillir de jeunes musiciens ayant un niveau BAC + 2 pour leur dispenser en deux années une formation générale et pédagogique axée sur l'enseignement de la musique aux jeunes enfants.

Les Enseignements Artistiques et le Projet de Loi

L'APEMu, représentée par Marie-Chantal Dabet et Francis Cousté, a été reçue rue de Varenne, le mercredi 13 mai 1987, par M. le Recteur Yves Durand, Conseiller auprès du Premier ministre.
Au cours de cette audience (qui n'a pas duré moins de quatre-vingt-dix minutes), ont été évoqués les nombreux problèmes soulevés par le récent *Projet de loi concernant les enseignements artistiques.* Nous avons fait part à M. le Recteur de nos vives inquiétudes devant les lacunes et les ambiguïtés de ce texte. Voici ce qu'il nous a été répondu :

Le projet de loi — actuellement soumis au Conseil d'Etat — sera prochainement débattu en Conseil des ministres, puis au Parlement. Eu égard au programme fort chargé de la présente session, le vote n'interviendra qu'à l'automne.
Ce texte a été particulièrement difficile à établir, car il a fallu harmoniser les desiderata des ministères de la Culture, de l'Education Nationale et de la Jeunesse et des Sports. M. Landowski a fait un travail considérable, pour aboutir à un texte d'allure du XIXe siècle — ce n'est aucunement péjoratif ! —, plus proche de la loi Guizot que de nos lois modernes, trop exclusivement techniques.

Sans vouloir vous insolenter, nous dit M. Yves Durand, les disciplines artistiques ont — dans l'esprit du public — beaucoup moins d'importance que d'autres. Faire évoluer les mentalités est l'objectif du Premier ministre. Espérons qu'une loi normative, générale, un "morceau de bravoure" présenté avec solennité, nous donnera toutes chances d'y parvenir. Des décrets d'application préciseront les dotations en moyens et en personnel (il s'agira de créations *ex nihilo,* et non de redéploiement).

Bien que le projet de loi n'y fasse pas allusion (il n'a pas à le faire...), la formation des instituteurs reste la priorité. Dès le prochain exercice, en effet, le budget prévoira la création de nombreux postes de Conseillers pédagogiques — qu'il faudra, bien entendu s'attacher à pourvoir. Pour ce qui concerne le Secondaire, plusieurs nouveaux postes d'IPR seront créés.

L'élaboration d'un texte sur les rythmes scolaires, qui convienne aussi bien au ministère de l'Education Nationale qu'à celui de la Culture, s'est avérée difficile à réaliser. Y ont travaillé, autour de M. Landowski, M. Martinat et MM. les Recteurs Gauthier et Magnien — ce dernier ayant été chargé naguère d'une mission d'étude sur le sujet.
Il n'y a pas contradiction entre disciplines de la sensibilité et disciplines de la connaissance ; M. Landowski tient à cette distinction.

Un ensemble cohérent de mesures a été prévu pour faciliter l'insertion des intervenants extérieurs ; les nouveaux Directeurs d'école seront les maîtres d'œuvre dans le Primaire ; dans le Secondaire ce seront les Chefs d'établissement.

Il n'est cependant pas question de faire remplacer les enseignants en poste par des vacataires, pas question de "basculer", de livrer l'enseignement à n'importe qui ou n'importe quoi. On peut citer l'exemple du Supérieur, dans lequel un tiers des cours est assuré — en heures complémentaires — par des vacataires engagés par les Doyens.

De toute façon, précise M. Durand, voudrais-je le "basculement" qu'il me serait interdit par la limitation et des crédits et des personnels (tout au moins, hors les grandes métropoles)... Une des principales fonctions du "Haut comité des enseignements artistiques" sera de faire le suivi, puis le bilan de l'opération (académie par académie, et sur le plan national) de verrouiller le système, en cas de menace de dissolution ou en cas de dérapage — il y en aura fatalement quelques uns...

A propos d'une "excessive latitude" qui serait laissée aux Chefs d'établissement, il est bien sûr difficile de concilier autonomie et efficacité jacobine. Il ne faut cependant rien exagérer : si l'autonomie élargit considérablement le champ des possibilités, elle n'est pas l'anarchie... Dans les décrets d'application, référence sera faite aux certifiés et agrégés — textes qui seront d'abord soumis aux instances consultatives. Le but de ce projet n'est-il pas de favoriser le mariage des ministères concernés, de souder les morceaux du puzzle ?

Il ne peut y avoir de "loi-programme" que pour les Affaires militaires. Pour la présente loi, le Premier ministre a cependant demandé une dérogation : qu'il y ait une annexe financière, fixant des objectifs sur plusieurs années. Sans utiliser le terme, cette loi sera donc très proche d'une loi-programme. En tout état de cause, les arbitrages budgétaires seront faits à Matignon... L'article 5 qui prévoit des déductions ou exonérations

fiscales est en parfait accord avec le récent *Projet de loi sur le développement du Mécénat,* présenté par M. Balladur.

La musique n'occupe pas, en France, la place qui devrait être la sienne dans la hiérarchie des disciplines — place qui est malheureusement fonction du poids de la discipline dans les examens et concours (l'évolution du statut de l'Education Physique et Sportive est, à cet égard, exemplaire). Il serait d'autre part souhaitable que — sans mettre en cause la primauté de "la pratique" — l'on restaure l'enseignement de l'histoire des arts, élément essentiel de l'histoire générale des civilisations.

Peut-être le manque d'enseignants pourra-t-il parfois favoriser un certain "clientélisme", mais c'est là — après tout — l'exercice normal de la démocratie... Un challenge entre les ministères de la Culture et de l'Education Nationale ne pourra qu'aider au renouvellement des pédagogies, que dynamiser l'ensemble, conclut M. Yves Durand.

Francis Cousté

BÉLA BARTÓK (1881-1945)
Quatuor N° 4

par **Sabine BERARD**
Professeur d'éducation musicale

Partition de poche, Philarmonia N° 166, Universal Edition – Disque Valois, MB 968, 1972, Quatuor Végh

Schoenberg et Stravinsky prétendaient qu'il était impossible d'avoir recours à un matériau issu du folklore pour édifier une œuvre de musique dite savante[1]. Bartok a apporté, on le sait, un démenti formel à leurs propos en parvenant à faire fusionner de la façon la plus admirable langage populaire et musique "savante", et ce jusque dans le genre réputé le plus difficile, nous voulons parler du quatuor.

C'est en 1928 que Bartok compose son quatrième quatuor qu'il dédie au Quatuor Pro Arte. Il a 47 ans. Trois ans auparavant, Berg avait écrit **Wozzeck** ; deux ans auparavant Schoenberg avait écrit le septuor op.29 et son 3e quatuor, Ravel, les **chansons madécasses,** Falla, son concerto pour clavecin ; un an auparavant Varèse avait écrit **Intégrales,** Stravinsky, **Œdipus Rex.**

Tout comme les quatuors de Beethoven nous permettent de suivre l'évolution du style du maître de Bonn, toujours plus hardis dans leur langage et leur technique compositionnelle, champs d'expérience d'une pensée toujours plus forte, plus ferme, plus originale, de même les six quatuors de Bartok sont révélateurs de l'évolution du langage bartokien. Il composa son premier quatuor en 1908, à l'âge de 27 ans, le 2e en 1915, à 34 ans, le 3e en 1927, à 46 ans, le 5e en 1934, à 53 ans et le 6e en 1939, à 58 ans.

Notre comparaison avec Beethoven ne se bornera pas à cette unique constatation ; Bartok nous semble le seul compositeur à avoir su saisir toute la portée du message esthétique des quatuors de Beethoven[2]. Ceux qui auront consulté notre analyse du 1er mouvement du 15e quatuor, op.132, de Beethoven[3] retrouveront ici des schèmes et modes de composition apparentés à ceux que nous avions alors mis en évidence ; le parallélisme entre ces deux œuvres est tout à fait confondant !

Bartok héritier de Beethoven

Il reste fidèle à la **forme-sonate** ; le 1er mouvement de ce 4e quatuor s'organise comme suit :

Exposition	mes. 1 à 49
Développement	mes. 49 à 92
Réexposition	mes. 92 à 126
Développement terminal	126 à la fin

Il reste fidèle à la **tonalité.**

Qui dit "forme-sonate" dit plan tonal bien spécifique et s'il faut bien reconnaître un sens nouveau, plus large, au mot "tonalité" dans le cas de l'œuvre de Bartok (nous reviendrons sur ce point dans le

(1) "Le mobile inavoué de la collecte des chants populaires, entreprise sur une grande échelle dans le monde entier, est une certaine paresse intellectuelle. On aspire à se rafraîchir en puisant dans une source neuve, à féconder les cerveaux desséchés. Or, ce désir masque en réalité une impuissance intérieure, c'est un recul devant la lutte et un recours à des moyens qui, tout commodes qu'ils soient, paralysent l'âme." (Schoenberg) "je n'ai jamais pu partager la passion de sa vie pour son folklore national. Sa passion était touchante et vraie, mais je l'ai déplorée." (Stravinsky, in **Avec Stravinsky,** entretiens avec R. Craft, éd. du Rocher, p. 33).

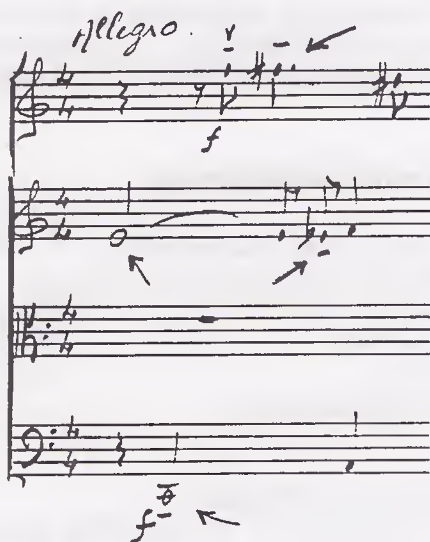
(2) "Bartok... est resté fidèle, jusq'à la fin de sa vie, à la dernière manière de Beethoven." (Zsuzsanna Erdély, in **Béla Bartok vivant,** bibliothèque finno-ougrienne, N° 2, publications orientalistes de France, 1985, p. 97). "Je crois que la vraie tradition, la tradition créatrice, est celle qui ne coupe jamais ses racines et développe, amplifie, oriente de façon différente, mais part du passé : il n'y a pas de plus grande référence pour Bartok que Beethoven... A mon sens, avoir lié esprit de la grande tradition beethovienne à l'une des novations les plus hardies du XXe siècle, c'est là le propre de Bartok et rien que pour cela, il mérite la reconnaissance des générations ultérieures" (Serge Nigg, id. p. 154)

(3) Analyse publiée dans l'Education Musicale N° 329-330, Juin/Juillet 1986

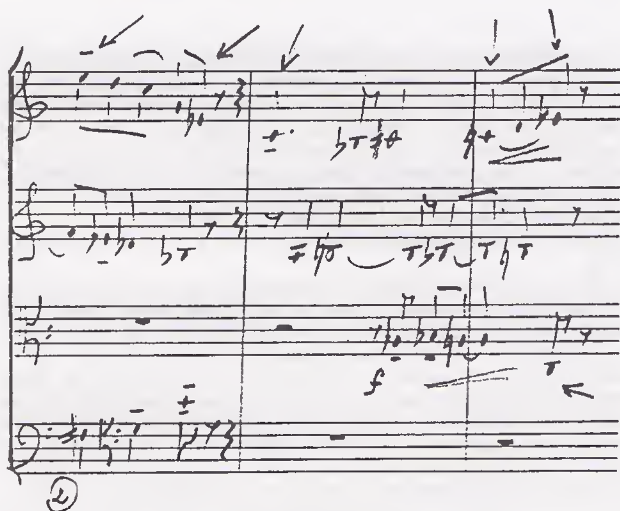
paragraphe relatif à la modernité de Bartok), il n'en reste pas moins vrai que son langage demeure fondamentalement tonal. Le discours s'élabore autour de pôles précis et admet un système de modulations tout à fait classique même s'il n'est pas régi par les sempiternels premier, quatrième et cinquième degrés (Beethoven avait d'ailleurs, en la matière, déjà fortement innové[4].

Ce premier mouvement est ainsi en Ut tout à la fois Majeur et mineur, Bartok affectionnant ce type d'ambivalence. Mi en est la dominante (au sens de note qui domine[4]).

Dès la première mesure, les trois axes sont clairement affirmés, et aussi le fa♯ formant triton avec la tonique, intervalle cher entre tous au maître hongrois.



Les mesures suivantes ne feront que confirmer le rôle essentiel de ces sons.



Le pont se déroule sur une pédale de Do et de Mi. La deuxième section de l'exposition est en Mib dans un premier temps (mes. 30) puis en Mi à partir de la mesure 37 (repos cadentiel sur un Mi à l'unisson des 4 pupitres mes. 43), ce Mi, nous le savons, faisant office de dominante[4].

La réexposition se fait en Ut, sa deuxième section étant intégralement transposée une tierce majeure en-dessous (repos cadentiel sur un do à l'unisson des 4 pupitres, mes. 126). Nous nous trouvons donc bien en présence du schéma classique avec transposition de la 2e section au ton principal.

La coda affirme la tonalité d'Ut sur laquelle s'achève sans ambiguité le mouvement, Ut majeur/ mineur s'entend, le mib et le mi naturel étant joués dans le même instant.

Comme chez Beethoven la **thématique,** non donnée de façon immédiate, se constitue peu à peu. Bartok comme Beethoven est un démiurge.

Mes. 1 à 13

Les mesures 1 à 10 constituent une introduction au thème véritablement exprimé mes. 11.

Les mesures 1 et 2 proposent une dialectique ton–demi-ton, 3ce M.-3ce m., de laquelle tout va découler.
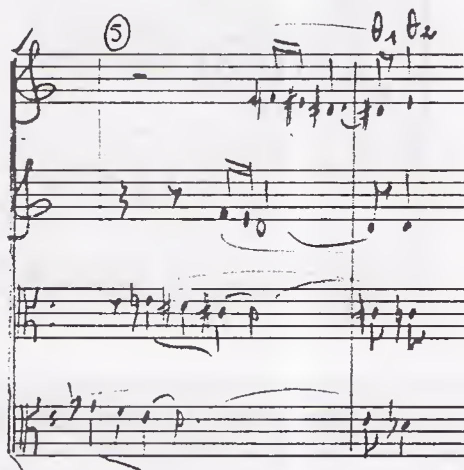
Isolées des deux premières mesures par des silences, les deux suivantes, dans une trajectoire contraire, sont perçues comme leur conséquent.

Le langage contrapuntique de ces quatre mesures a engendré une rythmique particulière dont nous retiendrons la figure de (cf. exemples musicaux 1 et 2).

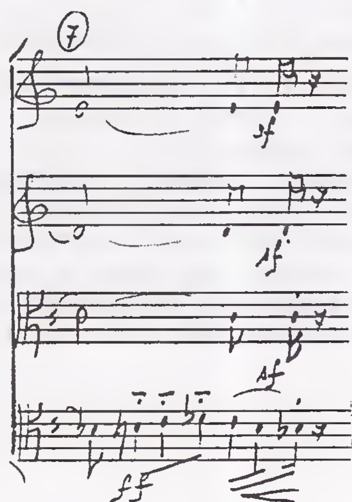
Le plus naturellement du monde les idées s'enchaînent ; c'est ainsi que le rétrograde de la cellule de 3ce m. sur laquelle s'achevait la mes. 4 au violon 1, est traité en imitations en entrées successives aux 4 pupitres, suivant une progression chromatique inscrite dans un triton (do fa♯). Ce travail

(4) "Si l'on observe la logique de l'attraction et de la liaison des fonctions (donc celles de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante), on remarquera que ce ne sont pas les 1er, IVe et Ve degrés qui représentent le mieux ces fonctions respectives, mais - en cas de tonalité de do - lab et son antipode représentant la sous-dominante, mi et son antipode la dominante. A dire vrai, il n'y a aucun fait nouveau dans ce phénomène, car la 2e idée (dominante) de la Sonate dite "à Waldstein" en do M. de Beethoven, par exemple, est écrite en Mi M., et le mouvement lent (sous-dominante) de la Sonate"pathétique" en ut m., en lab ; dans la 1ère symphonie de Brahms, les mouvements se suivent dans l'ordre Do-Mi-Lab-Do, dans le sens de tonique–dominante–sous-dominante–tonique." (Erno Lendvai, in **Bartok, sa vie et son œuvre,** éd. Boosey and Hawkes, p. 100).

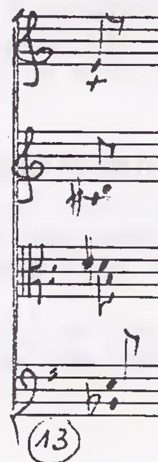
fait apparaître un rythme nouveau, riche d'avenir par diminution des durées précédentes (= 10 devient = 5) et aboutit, mes. 6 à deux accords successifs-verticalisations des éléments mélodiques évoqués plus haut - produisant un accord constitué de demi-tons (θ 1) et un accord constitué de 3 tons (θ 2), véritables **accords-thèmes.**



Un nouveau travail débute à la mes. 8, pendant du premier. Ces deux commentaires encadrent et mettent en relief un dessin présenté ff au violoncelle, mes. 7, issu des éléments pré-cités. Mélodiquement, il présente une succession de trois demi-tons, rythmiquement, les deux rythmes , harmoniquement, il est relié au triton qui le ponctue. Il s'agit bel et bien du thème A, énoncé comme en "avant-première".

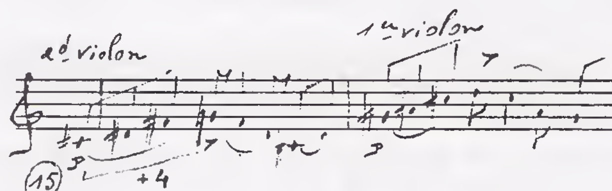


Mes. 11 et 12, les quatre pupitres l'affirment avec impétuosité sous sa forme droite et sous sa forme renversée. Du grave il gagne l'aigu, puis retombe dans l'ambitus d'un triton (ré-do-sib-lab) en sa seule cellule conclusive, avant de se figer en un cluster, résultante des deux accords-thèmes réunis.



Mes. 14 à 29

Nettement isolé par des silences(5) **le pont** se déroule en deux sections. La première, mes. 14 à 26, propose sur deux ostinatos, un thème (**thème de pont**) énoncé par le second violon, puis le premier violon, enfin l'alto. Il est inscrit dans un triton.



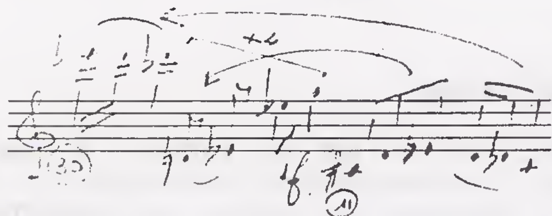
Après avoir atteint son point culminant mes. 19, il retombe peu à peu ; ses intervalles se resserrent ; la quarte, mes. 23, se replie pour donner une tierce, puis une seconde, avant de se crisper, mes. 24 sur θ 2. Mes. 25, la fixité verticale disparaît au profit de l'animation horizontale ; le cluster animé, vibré par le rythme interne qui le dynamise se substitue à la cadence traditionnelle dont il fait office en quelque sorte et met fin à la section.

(5) Noter le rôle structurel des silences.

La deuxième section du pont, mes. 26 à 29, réutilise le thème A traité en strette (sous ses deux formes, droite et renversée), renouvelé par des doublures cherchant à produire les dissonances les plus crues. A l'élimination de la tête du thème opérée mes. 12 fait pendant à présent celle de sa terminaison ; la tête allongée est traitée en extension vers l'aigu jusqu'au Mib, pôle de la section 2 de l'exposition, sur lequel se clôt logiquement le pont.

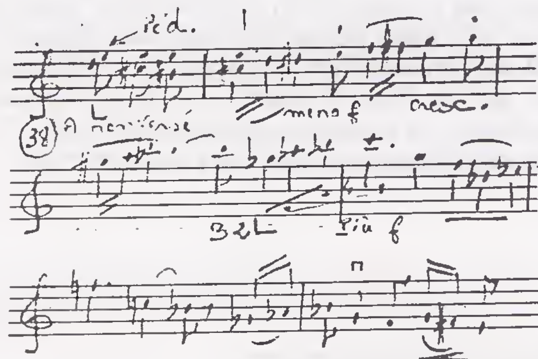
Mes. 30 à 48, 2e section de l'Exposition

Elle est le lieu de trois thèmes. Deux épisodes au caractère rythmique affirmé encadrent avec un rare bonheur un thème lyrique comme serti dans un écrin.
Le premier thème, **B1,** mes. 30, s'apparente fort au thème A ; il est constitué des mêmes éléments présentés autrement.

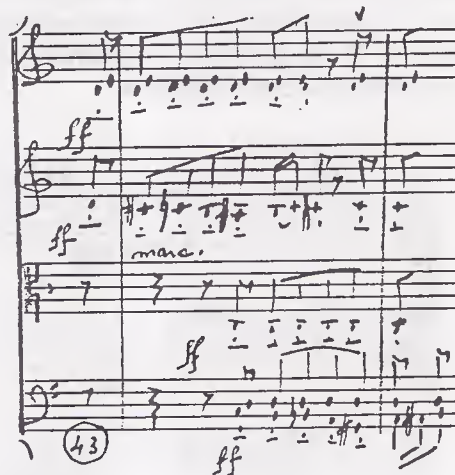


Il en diffère par ailleurs profondément, présentant un profil disjoint et de larges intervalles ; des gammes le ponctuent.
Il est suivi d'un commentaire, sorte de variation amplificatrice, mes. 33, travail sur la tête de A et les gammes.

Du thème A renversé (mes. 37), sous-tendu par une pédale de Mi, naît, mes. 40, le plus naturellement du monde, **B2,** central, tendre et chantant. Le triton et une couleur modale le caractérisent. Il se repose en sa conclusion, mes. 43, sur un Mi, à l'unisson des cordes.



Toujours une pédale de Mi, **B3,** mes. 43, retrouve un martèlement apparenté à celui sur lequel s'ouvrait B2, et, une fois de plus, le thème A (allongé et orné).



La mes. 47 use de θ 1 comme la mesure 25 avait usé de θ 2 ; cluster animé, l'accord vibré fait office de cadence et met fin à l'Exposition. Ainsi, tout en ayant une personnalité très forte, le groupe thématique de la 2e section – qui s'est bien déroulé en Mi – n'a cessé d'être relié à A et aux accords-thèmes, omni-présents et desquels tout semble émerger.

Mes. 49 à 92, Développement

Il couvre 43 mesures ; il est donc presque aussi long que l'Exposition qui en comptait 48 et dont il suit le plan.
En trois moments, sa 1re section (mes. 49-58) consiste en un travail sur l'introduction, sa 2e section (mes. 59-74), en un travail sur le pont, sa 3e section (mes. 75-91), en un travail sur A.

Les procédés de développement sont tout à fait traditionnels(6) : travail systématique sur telle ou telle cellule, ornementation, extension, amplification, élimination, imitations, marches, modifications d'intervalles, jeu sur les registres, les techniques instrumentales, avec les rythmes. Il faut aussi souligner combien on passe souplement d'une section à l'autre par présentation anticipée de dessins caractéristiques de la section suivante dès

(6) "La conception du développement de Bartok est beethovénienne et on y trouve la filiation absolue." (Serge Nigg, in **Béla Bartok vivant).**

la section précédente (ex : introduction de triples croches - rythme essentiel de la 2e section - à l'issue de la 1re section, mes. 58).
La 3e section, synthèse des deux précédentes, est tout particulièrement intéressante ; après un travail sur les accords-thèmes, la 3ce m. et la 3ce M., Bartok joue sur une alternance en progression non symétrique entre le thème A entier, partiel ou allongé, droit ou renversé et de rapides batteries chromatiques en triples croches.

Mes. 92 à 126 Réexposition

Elle débute par un énoncé immédiat du **thème A.** Sa gestation n'a plus de raison d'être. Il est déjà bel et bien né et parfaitement connu de nous. Cité par trois fois dans un registre de plus en plus aigu (point culminant, mes. 96), Il alterne avec un triple rappel du dessin des mes. 1 et 2. Les mes. 98-102 retrouvent dans une présentation légèrement différente les mes. 5-9. La mes. 103 est un condensé de la mes. 10, les mes. 11-13 se trouvant résumées par le seul glissando des mes. 103-104 !, glissando partant de θ 1 et aboutissant à θ 2.
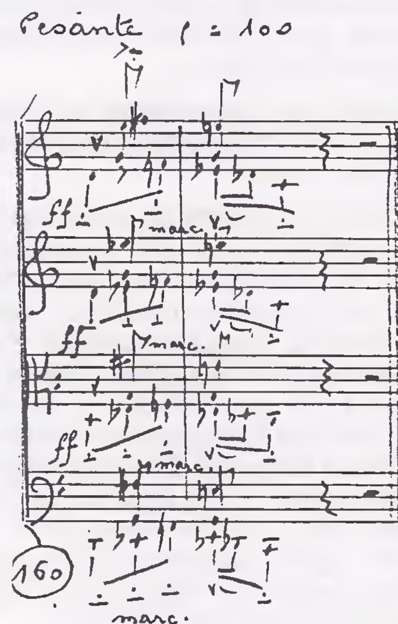
Tout est ainsi bien là mais réagencé ; il ne peut plus en être comme à l'origine, on l'a parfaitement bien compris.

Mes. 104, retour du **pont** en partie modifié (absence de l'ostinato d'alto). A partir de la mes. 109, il évolue autrement. La mes. 115 ramène A, faisant office de seconde section du pont, mais une 3ce M. en-dessous. L'allongement de sa tête (une 3ce m. au-dessus) aboutit cette fois à un Fa♯. C'est alors la réexposition de **B1,** mes. 119, transposé à la 3ce M. inférieure, privé de ses gammes et suivi d'un commentaire nouveau.

C'est ensuite **B2,** mes. 123, non précédé des trois mesures d'accords martelés ; il s'interrompt à présent sur un do, à l'unisson des cordes, mes. 126.
La réexposition de **B3** introduit en fait un développement terminal. Ainsi, tout comme Beethoven, Bartok ne réexpose pas textuellement sa 1re partie. Ajous, suppressions, commentaires nouveaux, changements de registres, d'instrumentation, écriture interne différente, (sans parler de la classique transposition de la 2e section), sont autant de renouvellements du discours qui en altèrent la physionomie.

Mes. 126 à la fin. Développement terminal

Il consiste en trois sections suivies d'une Coda.
Ce sont tout d'abord, mes. 126-134, huit mesures de travail sur B3 ; puis, mes. 234-145, Bartok fait alterner A sous diverses formes (plus ou moins long, plus ou moins orné, renversé ou droit) et une césure qui en sépare les divers énoncés et qui peu à peu gagne en importance tandis que A va en s'écourtant.
Ayant atteint son extension maximale, mes. 144, la césure est finalement, en une troisième section (mes. A 45-151), traitée seule.
La Coda (mes. 152-fin) consacre l'apothéose du thème A. Dans une écriture soudain verticale, θ 1 et θ 2 - l'un appoggiaturant l'autre-affirmés avec vigueur, alternent avec un A écourté, allongé, entier, renversé ou droit. A partir de la mes. 157, c'est une dernière strette sur le thème affecté d'un nouveau rythme, le dactyle. Donné par les quatre pupitres, A envahit l'espace sonore.
Et le mouvement de s'achever par l'affirmation glorieuse du thème soudain diatonique (ultime métamorphose !) relié aux pôles stratégiques, l'Ut tonique, le Mib, le Mi et le Fa♯.



Ainsi, tout comme Beethoven, Bartok est un avaricieux qui, d'un matériau infiniment réduit, tire tout un mouvement sans jamais donner l'impression de se répéter. Du début à la fin tout semble commentaires, variations du premier thème. A ce propos, il nous reste de lui une déclaration très caractéristique, faite au cours d'un entretien (paru en 1941 dans la revue "The Etude") devant un journaliste américain. "Plus on mûrit, dit-il, et plus on éprouve

le besoin de procéder par des moyens économiques."[7]

Tout comme Beethoven, Bartok est un constructeur, un manipulateur qui joue avec une délectation sans pareille avec la matière sonore. "Vous savez que j'aime beaucoup le travail technique, que je ne présente jamais identiquement une partie ; cela explique ma grande affection pour la variation et la transformation des thèmes." déclare-t-il en 1937 au musicologue belge Denijs Dille[8].

Bartok héritier de Bach

Si Bartok est le digne continuateur de Beethoven, qui sait insuffler une vie nouvelle à la forme antique, il a aussi parfaitement assimilé le langage contrapuntique d'un Bach qui vient vitaliser son écriture et lui conférer une grande énergie.

Il joue avec les lignes avec une virtuosité inouïe. L'écriture rythmique, l'écriture thématique sont indissociables le plus souvent du contrepoint qui les engendre, les provoque.
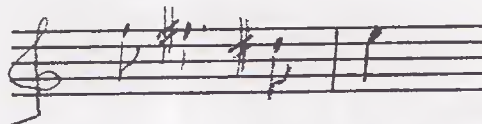
Innombrables sont les strettes, les imitations, les canons confrontant volontiers mouvement droit et mouvement contraire.

Rares sont les moments de pure verticalité. Tout au plus pourrait-on citer la 3e section du développement, la 2e section du développement terminal, le début de la Coda et l'ultime affirmation du thème, mes. 160. Tout comme Bach, Bartok pense le plus souvent mélodiquement. Même si son discours ne fait fi ni de la tonalité ni de l'harmonie, il préserve avant tout l'autonomie, la liberté des voix égales ; "c'est là ce qui donne au style de Bartok ce caractère serré, cette logique irrésistible, cette expression de nécessité absolue"[9], l'indépendance des lignes provoquant bien souvent des rencontres rudes, des dissonances crues que le compositeur se garde bien d'éviter.

La modernité de Bartok

En dépit de cette fidélité au passé, Bartok s'exprime dans une langue originale, profondément moderne. Tout comme ses contemporains, Schoenberg et ses disciples ou Stravinsky, le compositeur hongrois donne droit de cité aux douze sons de la gamme chromatique. Son langage est dodécaphonique.

Dès le début de ce mouvement, il appose sa signature en usant de quatre notes "serrées"[10], dessin chromatique caractéristique.



Les deux premières mesures à elles seules énoncent 11 sons sur les 12 du total chromatique (il ne manque que le Sol♯) ; les deux accords-thèmes se présentent, nous l'avons vu, comme deux clusters, l'un constitué de demi-tons, l'autre de tons ; à tout moment le chromatisme est roi. Mais, et là réside l'originalité du système bartokien, ce chromatisme intégral n'exclut en aucune façon la prééminence de sons polarisateurs autour desquels s'agence logiquement la pensée musicale. Les intervalles les plus distendus, les dissonances les plus rudes, les tritons, clusters, gammes par tons ne laissent jamais perdre de vue le contexte tonal – au sens large du terme s'entend – dans lequel le discours se déroule. En 1928, Bartok écrit dans **"Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise"** : "... pendant un certain temps, je me suis rapproché d'une sorte de musique à 12 sons, mais même les œuvres de cette période sont résolument fondées sur la tonalité. Tel est leur caractère indubitable."[11]

Le cluster même participe de cette ambivalence ; il fait partie intégrante du matériau thématique, exploité dans un discours qui absorbe et réconcilie diatonisme et chromatisme. Une fois encore Bartok parvient ainsi à réaliser ce qui pouvait paraître inconcevable ; il réussit à faire fusionner le système tonal fortement hiérarchisé et une écriture où les sons libérés se voient dans le même temps traités dans un esprit fondamentalement égalitaire, où l'intervalle, dès lors, est revalorisé. Loin de se nuire, les deux systèmes parviennent parfaitement à cohabiter, mieux encore se valorisent mutuellement. Gisèle Brelet remarque ainsi[12]. L'harmonie bartokienne en définitive s'affirme tonale, sans

(7) in **Bartok, sa vie et son œuvre,** p. 52 article de Bence Szabolcsi, **la vie de Béla Bartok,** éd. Boosey & Hawkes, 1968

(8) id. p. 48

(9) in **Bartok, sa vie et son œuvre,** p. 64, article de Zoltan Kodaly

(10) cf. l'article de György Kerényi, **Un passage "serré" typique dans les mélodies de Bartok,** in **Béla Bartok vivant.**

(11) in **Béla Bartok vivant,** article de Jean-Louis Martinet, **Béla Bartok figure de proue de la musique au XXe siècle,** p. 145

pour autant revenir à l'ancienne tonalité et renier les libertés conquises... Conservant la tonalité, Bartok conserve la modulation. Mais la complexité de l'échelle et la polyvalence des accords permettent à l'harmonie une soudaineté de modulation et une liberté de mouvement que lui interdisait la tonalite traditionnelle. L'harmonie de Bartok, c'est l'atonal maîtrisé par le tonal... Même dans le chromatisme complet qui dérive de la synthèse totale de tous les modes, le son fondamental et la quinte conservent intactes leurs fonctions de tonique et de dominante. Ainsi subsistent en la mélodie des centres de gravité, des prévalences - où réside l'essence même de la tonalité. Bartok lui-même d'ailleurs déclare que règnent sur sa musique des "sons dominants", de "hauteur constante" auxquels est confiée la mission de conférer une forme et une hiérarchie à sa syntaxe."(13)

Le rythme est un autre élément de la modernité de son langage. Abrupt, sauvage souvent, il se renouvelle sans cesse, faisant fi de la barre de mesure à tout instant transgressée. Bartok joue avec le mètre et le rythme, avec le temps, avec un art sans pareil. Accents sur temps faibles, ruptures abruptes, déphasages, rythmes non rétrogradables (thème de pont, mes. 15-16), polyrythmie engendrée par un contrepoint audacieux, événements de longueurs variables, déstabilisent, déroutent, autant de témoignages d'une "inquiétude rythmique" qui est la marque de notre temps.

A cette mobilité stupéfiante de la matière sonore contribue un autre facteur, nous voulons parler de l'instrumentation. Quelle imagination dans l'élaboration de timbres "inouïs". Ce ne sont plus quatre instruments à cordes que nous percevons mais un véritable orchestre, à la palette d'une rare diversité. L'écriture du quatuor est totalement renouvelée ; nul, à cette époque, n'est allé aussi loin en la matière. Tout est permis, tout est osé. Chaque instrument explore ses registres les plus inhabituels (notamment l'extrême aigu pour le violoncelle et l'alto) ; les croisements et rencontres qui en résultent déterminent d'étonnantes couleurs et métamorphosent le timbre du quatuor. Il en est de même des glissandi (abondants ici) qui provoquent des effets apparentés à ceux de la musique électro-acoustique. Des attaques martelées ("pesante", "marcato", "marcatissimo" note Bartok) transforment les cordes en percussions. Le recours aux sons harmoniques est à l'origine d'effets de transparence surprenants (ainsi l'altiste, mes. 14-18, puis le violoncelliste, mes. 19-24, en effleurant la tierce de la corde d'Ut dans l'ostinato rampant du pont, obtiennent un Mi à la double octave, éthéré, sidéral). Les modes de jeu, précisément indiqués, déterminent un discours tour à tour mordant, âpre, chaleureux ou tendre. Les appoggiatures brèves, incisives de la Coda font songer au jeu "rasguaedo" des instruments à cordes pincées. Volontiers l'ensemble sonne de façon massive, dense (il arrive que les quatre instruments jouent en doubles voire en triples cordes (mes. 37 par exemple) ; chaque pupitre s'exprime bien souvent dans un langage polyphonique). Ou bien, avec une infinie légèreté, les protagonistes s'échangent des dessins qui se répercutent dans un espace large et aéré. Bartok traite la matière sonore à la façon du sculpteur jouant avec les volumes, les masses, les reliefs.
Il va sans dire qu'une telle diversité dans l'écriture et donc les techniques instrumentales exige des interprètes une grande virtuosité, et ce, d'autant que les événements sonores, nombreux, se produisent dans un tempo rapide(14).
Toutefois il nous faut souligner que Bartok, prospecteur de la matière sonore, ne recherche jamais l'effet pour lui-même mais pour sa charge d'émotion et d'expression. Sa musique, d'une puissance peu commune, ne peut laisser indifférent. Elle interpelle, prend à parti, provoque. Et la raison de cette force quasi tellurique, il faut aller la chercher dans le fond populaire auquel toute œuvre de Bartok aime à s'abreuver.

Le folklore transcendé

Les tritons, le système modulant à la 3ce, la fidélité à la tonalité(15), les mélodies pentaphones ou en modes défectifs, les ostinatos, les accords martelés où la quinte règne en souveraine, les grappes de sons percutés, les appoggiatures incisives, les

(12) in **Béla Bartok, l'homme et l'œuvre,** la Revue musicale, p. 30-31
(13) Devant des témoignages aussi probants, on ne parvient pas à s'expliquer l'opposition que rencontra notre thèse soutenue au C.N.S.M. en 1978. S'attachant au seul chromatisme du discours bartokien, Cl. Helffer s'insurgea avec véhémence contre notre mise en évidence de modulations et de tonalités nettement définies dans ce 4e quatuor précisément !
(14) En ce domaine Bartok ira plus loin encore ; nous voulons parler de son cinquième quatuor.
(15) "Il ne fait pas de doute, écrit-il en 1931, que parmi les circonstances qui empêchèrent la progression de la tendance atonale, le fait qu'une partie des compositeurs du 20e siècle remonte jusqu'aux musiques populaires anciennes a une importance particulière." En 1928 il déclarait déjà "Je me crois une fois de plus obligé de souligner un aspect de la question : notre musique populaire est bien, entendu, exclusivement tonale... Une musique populaire atonale m'apparaît comme inconcevable. Comme notre activité se base sur la musique tonale, il est évident que nos œuvres sont de caractère nettement tonal" in **Bartok, sa vie et son œuvre,** p. 33 et p. 150.

mètres impairs et asymétriques, les carrures sans cesse renouvelées, le principe même de la variation perpétuelle, où Bartok en a-t-il trouvé l'idée si ce n'est dans le folklore de son pays et des pays voisins dont il a fait l'analyse scientifique ? Il déclare en 1937 à Denijs Dille "Les mélodies de mes quatuors... ne diffèrent pas, dans leur essence, de la mélodie populaire ; mais le cadre est plus rigide, voilà tout."(16) Pourtant nul n'oserait prétendre, en écoutant ce quatuor, entendre une œuvre du répertoire populaire. C'est que Bartok a à ce point assimilé l'idiome, la syntaxe de la musique populaire qu'elle est devenue la substance même de son langage. Et Bartok de réaliser ce miracle unique dans l'histoire d'une synthèse parfaitement réussie du langage savant et du langage populaire, de la tradition classique et de la tradition populaire. Son système intègre toutes les possibilités de la pentatonie, du diatonisme, du modalisme et des 12 sons, système universel s'il en est, association de "l'élément plusieurs fois séculaire à l'élément le plus progressif."(17)

"Pour savante qu'elle soit, la forme n'est jamais chez lui construction pure, schéma mécanique. matière et forme ne font qu'un. Malgré sa rigueur formelle, le développement chez Bartok possède souvent une allure imprévisible... Ainsi se trouve sauvée, en l'art savant de Bartok, la spontanéité même d'une musique populaire."(18)

Enraciné dans l'art populaire même sublimé, même transcendé, son art ne peut manquer de concerner, de toucher tous les peuples.
Et ce qui rapproche Bartok de Beethoven et de Bach, plus que des similitudes de forme ou de construction, plus que des procédés d'écriture, c'est la force de la pensée, la qualité de l'expression, la dimension humanitaire d'un langage qui pour parfait et rigoureux qu'il soit, parvient à donner sans cesse l'impression de la plus grande liberté et s'anime d'un souffle spirituel qui est la marque des plus grands.

(16) id. p. 48
(17) id. p. 15
(18) Gisèle Brelet, in **Bela Bartok, l'homme et l'œuvre,** La Revue Musicale, p. 34

Comment aborder le 1er mouvement du 4e quatuor de Bartok avec des élèves de 3e ou du second cycle(1)

Les thèmes de réflexion suivants pourront être envisagés :
- découverte de la permanence de la tradition (Beethoven, Bach) à travers un discours pourtant éminemment moderne du XXe siècle
- l'incidence du folklore dans une œuvre "savante"
- rencontre avec l'un des plus grands humanistes de l'histoire
- la synthèse des systèmes apparemment les plus contradictoires (dodécaphonisme, tonalité et modalité, musique populaire et musique savante) rendue possible dans l'œuvre de Bartok.

Les élèves étant familiarisés avec la **forme-sonate**(2), on leur fera découvrir que ce mouvement épouse le schéma classique. On déterminera avec eux les grandes étapes du discours : l'Exposition avec les deux sections habituelles séparées par un pont, le développement, la Réexposition puis le développement terminal. On repèrera les thèmes : un pour la 1re section, un pour le pont, trois pour la 2e section (ce pluralisme thématique étant, aussi, fréquent chez Beethoven et même chez Mozart).

On insistera sur l'économie inouïe des moyens utilisés : une cellule génère tout le discours, sans cesse répétée et jamais identique ! On s'attardera sur la qualité particulière de cette cellule, simple suite de demi-tons dans une rythmique spécifique.

On soulignera la nouveauté des deux clusters (l'un constitué de demi-tons, l'autre de tons), véritables accords-thèmes. Travail de lecture : les élèves retrouveront sur la partition ou sur des extraits photocopiés, le dessin d'origine sous ses apparences multiples. Travail d'écoute : les élèves essaieront de repérer, d'oreille, la cellule-mère en ses diverses métamorphoses.

On leur fera toucher du doigt certains procédés de développement, très classiques : élimination, extension, ornementation...

On leur fera saisir l'importance de sons polarisateurs autour desquels s'organise de façon précise le discours : Ut pour le début, Mi plus tard, Ut pour la Réexposition. Ainsi ce qui pouvait leur paraître totalement anarchique sur le plan structurel et sur

(1) Pour des compléments d'information, on se reportera à l'analyse détaillée de ce mouvement réalisée dans ce même numéro.
(2) Cf. le chapitre consacré à la **forme-sonate,** dans **Musique, langage vivant** de S. Bérard, éd. Hachette-van de Velde, p. 139-144, 159-161.

le plan tonal se découvrira à eux parfaitement agencé et inscrit dans une tradition séculaire.

On attirera leur attention sur une écriture avant tout contrapuntique : imitations nombreuses, strettes, traitement du motif générateur sous sa forme droite ou renversée, autant de témoignages de l'attachement de Bartok à l'art de Bach.

Toutefois, il ne s'agit ni d'un langage du XVIIIe ni du XIXe siècle. Les élèves trouveront aisément les aspects modernes du discours : chromatisme, tonalité élargie, rythmique, traitement des instruments.

On ne manquera pas, alors de préciser dans quel contexte historique l'œuvre fut écrite et on présentera aux élèves la personnalité si attachante du maître hongrois. Ce langage rude, âpre, ce lyrisme intense, cette écriture farouche et en même temps généreuse sont celles d'un homme à l'écoute de tout un peuple, d'un humaniste qui, pour avoir analysé avec un amour infini, scientifiquement, le folklore de son pays et des pays voisins, a su écrire une musique qui, toujours, prend racine dans l'art populaire et se voit investie d'une spiritualité intense.

L'enseignant – car les élèves auront peut-être ici quelques difficultés à mettre ces points en évidence – évoquera l'importance du triton, des gammes défectives, de certains intervalles (la 5te notamment) dans le répertoire populaire. Les élèves, mis sur la voie, pourront découvrir, seuls, d'autres qualités des musiques populaires – rythmiques et instrumentales – que l'art savant de Bartok exploite manifestement ici.

Ainsi, apportant un démenti formel aux pronostics d'échec formulés par certains (Stravinsky, Schoenberg), Bartok est-il parvenu à réaliser l'une des plus belles synthèses de toute l'histoire, celle du langage populaire et du langage savant, miracle combien fascinant et l'une des raisons sans doute pour lesquelles la musique de Bartok séduit tant les jeunes.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

HABIT DE MUSICIEN

Nicolas de Larmessin (1640-1725) appartient à une dynastie de graveurs français. Dans son album des *Grotesques*, il présente les personnages revêtus des habits de leur profession. L'habit de musicien est donc surtout fait d'instruments en usage à l'époque. Si leur groupement, dicté par le souci de respecter la ligne du corps du personnage, est naturellement artificiel, leur reproduction, très nette, fait de cette gravure un document intéressant.

Toutes les familles instrumentales sont représentées : les violes, depuis l'étroite pochette jusqu'à la viole de gambe, les luths, les instruments à vent, à percussion, à clavier. Mais les deux instruments les plus curieux semblent être le serpent et la trompette marine.

Instrument à vent, le serpent ou basse de cornet doit son nom à la forme en S de son tuyau en bois recouvert de cuir. Inventé avant la fin du XVIe siècle, il fut utilisé pour soutenir la voix des chantres d'église jusqu'au début du XXe siècle. Berlioz ne l'appréciait guère : « Le timbre essentiellement barbare de cet instrument eût convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des Druides qu'à celles de la religion catholique où il figure toujours... Il faut excepter cependant le cas où l'on emploie le serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies irae*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors; il semble même revêtir une sorte de poésie lugubre, en accompagnant ces paroles où respirent tous les épouvantements de la mort ». Au XVIIIe siècle, il est aussi utilisé comme basse dans les musiques militaires.

Variété de monocorde, la trompette marine est en usage dès le XIIIe siècle. Elle peut atteindre deux mètres de haut, et doit sans doute son nom à la sonorité éclatante, comparable à celle de la trompette, que produit le frottement de l'archet sur la corde, sonorité renforcée par les trépidations d'un petit chevalet mobile ajouté vers la fin du XVe ou le début du XVIe siècle. J.-B. Prin fut, dès le dernier tiers du XVIIe siècle, l'un des plus célèbres virtuoses sur cet instrument qui fit partie de la *Musique de la Grande Ecurie des Rois de France* jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle.

PAULE DRUILHE.

(1) *Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.*

COMITÉ NATIONAL DE LA MUSIQUE

252, Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris

le C.N.M. & les Enseignements Artistiques

Au regard des documents et des informations concernant le Projet de Loi relatif aux Enseignements Artistiques, aujourd'hui en sa possession, le Comité National de la Musique constate que ce projet est très en retrait par rapport aux propositions exprimées dans les déclarations de la Mission interministérielle confiée à M. M. Landowski. Il ne s'y retrouve pas la volonté politique affirmée, en ce domaine, par le Premier Ministre dans son discours du 9 avril 1986.

Le Comité National de la Musique réaffirme son attachement à une Loi-Programme assortie d'engagements budgétaires pluriannuels.

L'éducation musicale et les enseignements artistiques représentent un enjeu culturel pour notre société française de l'An 2000. Il convient donc de gagner l'adhésion de la nation quant à l'importance des enseignements artistiques dans la formation et l'épanouissement de chaque individu. Ceci doit se traduire dans la vie quotidienne de tous les Français par des mesures précises et concrètes.

Le Comité National de la Musique tient à rappeler ses propositions antérieures :

1) Le Ministère de l'Education Nationale doit être doté, en budget et en personnel, des moyens propres à lui permettre d'assumer sa mission de service public pour les enseignements artistiques.

2) Toute politique en faveur des enseignements artistiques doit être envisagée sur l'ensemble des trois niveaux d'enseignement : Primaire, Secondaire, Universitaire. Toutefois, il apparaît qu'une *priorité absolue* doit être donnée *au niveau Primaire.*

3) La juste valorisation des enseignements artistiques pourra être réalisée plus efficacement et durablement par la réforme des rythmes scolaires.

4) L'harmonisation des politiques ministérielles dans le cadre d'une tutelle unifiée des enseignements artistiques devra s'accompagner d'une définition précise des composantes de ces enseignements afin d'éviter toute "dérive" préjudiciable à l'une ou à l'autre de celles-ci. (*)

5) Il importe de développer et systématiser la formation des personnels qui concourent au développement de l'éducation musicale et artistique.

6) Une politique contractuelle doit être définie, basée sur des contrats pluriannuels avec le mouvement associatif, partenaire indispensable, notamment dans les domaines de la diffusion et de la pratique.

7) Il est indispensable que soit adoptée une fiscalité, à un taux de TVA préférentiel, pour l'ensemble des biens artistiques.

8) Dans la perspective de l'Acte Unique Européen, qui prendra effet en 1992, un plan quinquennal de développement des industries culturelles françaises doit être élaboré. Leur poids est de plus en plus important mais il joue en notre défaveur au niveau de notre balance commerciale. Il importe, en outre, que toutes les disciplines de l'enseignement mises à la disposition des jeunes Français leur permettent, le jour venu, d'en bénéficier sans avoir à en subir les manques, faute d'une formation complète et harmonieusement équilibrée.

(*) Le représentant de l'A.P.E.Mu. (organisation membre du Comité National de la Musique) a toutefois émis les plus expresses réserves quant au choix des termes "tutelle unifiée". (N.D.L.R.).

L'Ecriture Musicale
Un enseignement à reconstruire ?

par **Jean DOUÉ**
Professeur d'Ecriture
au Conservatoire National de Montpellier

Les disciplines d'école (Harmonie, Contrepoint, Fugue) n'ont rien d'ésotérique. Elles sont bénéfiques à quiconque peut les pratiquer. Elle relèvent à la fois de la formation et de la culture.

Aucun de ces deux aspects ne doit occulter l'autre. Pas plus que les autres disciplines musicales elles ne peuvent éviter certaines remises en cause. Il est bon d'en parler sans en faire un simple problème de spécialistes.

Face aux profonds changements intervenus tant en ce qui concerne la musique elle-même que notre manière de l'analyser et de l'apprendre, comment l'enseignement de l'écriture doit-il et peut-il accomplir sa propre mutation dans son désir légitime de demeurer un enseignement vivant ?

C'est la question que se posent depuis déjà un certain nombre d'années la majorité de ceux qui enseignent cette discipline.

Elle se pose en particulier dans les CNR, ENM, et en Faculté, là où les élèves ne sont pas encore sévèrement sélectionnés, et où les motivations demeurent encore assez floues. Le bulletin que rédige leur Association, créée il y a quelques années à l'initiative de collègues de la région parisienne, laisse d'ailleurs apparaître que cette mutation est déjà en cours, sans que ses contours en soient encore nettement précisés.

La démarche en l'occurence ne peut être que prudente.

D'abord parce que la pédagogie de l'Ecriture s'est exercée pendant de très longues années selon des processus qui paraissaient en eux-mêmes suffisamment cohérents pour que leurs grandes lignes soient considérées comme fixées à tout jamais, aux yeux mêmes de pédagogues réputés pour leur esprit aussi large qu'indépendant.

Ensuite parce que le danger existe de laisser plus ou moins consciemment dévier l'Ecriture de ses objectifs majeurs.

On définit en général ceux-ci selon deux critères, en apparence très différents, mais qu'il s'agit (là est toute la difficulté) de réunir en une seule et même démarche :

D'un côté, l'éveil et le développement d'un certain nombre de facultés : — "audition intérieure" — recherche de la cohérence (cohérence dans l'assemblage des sons considérés comme matériaux, cohérence du langage résultant) — enfin, toutes sortes de réflexes liés à l'acte d'écrire.

De l'autre, un moyen de pénétrer, pourrait-on dire, "au cœur même" des œuvres ; tant il apparaît que s'exercer à reproduire certains processus d'écriture découverts dans les œuvres des Maîtres dépasse en efficacité, en l'occurence, la simple analyse.

Ce n'est qu'à une période relativement récente qu'on a véritablement pris conscience de ce dernier aspect de l'Ecriture. Il étend d'ailleurs le bénéfice à retirer de cette discipline y compris à ceux mêmes qui ne se sentent pas directement concernés par l'acte d'écrire (simples instrumentistes ou mélomanes) ; l'on peut dire de façon très générale qu'il fait accéder ceux qui l'ont pratiquée à une "prise de possession" de la musique s'exerçant à un niveau plus élevé et plus efficace.

Nous l'avons dit : non seulement la musique elle-même, mais aussi notre regard sur elle ont profondément évolué. Nous le tournons en particulier vers le passé d'une manière nouvelle, plus aigüe et aussi plus constante, tant pour en tirer des leçons de tous ordres qu'en simples "consommateurs". Si par ailleurs (nous avons montré pourquoi) l'Ecriture ne peut se cantonner dans un rôle d'annexe à la Musicologie, elle ne peut plus se contenter de l'aspect de stricte technicité que donnent d'elle les traités classiques ; ce qui pouvait se comprendre à une époque où la composition musicale mettait en jeu des procédés d'écriture plus ou moins dérivés de ceux décrits dans les traités. Or, par suite de l'extrême diversification et de l'extrême personnification des langages musicaux depuis plus d'un demi-siècle, qui empêchent une généralisation des codes du langage, un tel processus ne peut plus exister ; l'Ecriture d'école a donc encore besoin du support du langage tonal (le seul d'ailleurs qui laisse à la plupart des élèves le sentiment du "déjà connu") pour y trouver la cohérence nécessaire à une pédagogie "formatrice" et pas seulement culturelle.

Mais si les règles enseignées dans les traités demeurent, telles qu'elles, utiles aux élèves, elles ne peuvent plus être présentées comme véhicules de canons esthétiques supposés intransgressibles.

— Il faut ici distinguer entre celles qui touchent aux principes mêmes de l'écriture polyphonique (ex. celles relatives au parallélisme des quintes et octaves), et celles qui renvoient à des normes esthétiques généralement admises à l'époque où les traités ont été écrits ; et d'une façon plus générale à l'écriture des Maîtres des époques antérieures. (Encore convient-il de faire quelques réserves sur ce point à mesure que l'on remonte dans le temps, ce qu'un Ch. Koechlin, par exemple, s'est appliqué à montrer, s'agissant plus particulièrement de l'écriture de J.S. Bach.) —

La pédagogie en cours d'élaboration se caractérise essentiellement (et sur ce point chacun semble d'accord) par une référence beaucoup plus directe aux œuvres du répertoire dans les travaux proposés aux élèves. Qu'en est-il de l'application de ce principe ?

Faire travailler, comme l'on dit parfois, "les styles" en appendice d'une étude traditionnelle du traité ? Ajouter à celles du traité des règles d'un genre nouveau, plutôt mal perçues et qui laissent aux élèves l'impression que les "à la manière de" seraient le but final proposé aux études d'Harmonie ?

La recherche d'une "imprégnation stylistique" (progressive), démarche autrement gratifiante pour qui aime réellement la musique, est en général préférée, et l'on recherche plutôt l'"ancrage" immédiat des études d'Ecriture dans le répertoire.

Il ne peut se faire sans que soient apportées des modifications importantes au cursus traditionnel des études d'Harmonie, suite de "matières" à travailler qui condamnait pendant un temps excessif l'élève modérément doué et travailleur à ne recevoir de ses études d'Ecriture qu'une image de la musique curieusement émasculée — ce en dépit de la qualité intrinsèquement musicale d'un certain nombre de textes d'accompagnement —. Modifications que chacun pratique plus ou moins, en cherchant à proposer un parcours technique plus réellement progressif, en même temps que plus conforme à l'évolution historique du langage musical. Il s'agit aussi d'entraîner l'élève suffisamment tôt à travailler hors du quatuor vocal traditionnel dès lors que les textes proposés ont un caractère instrumental.

Il n'est pas niable qu'un long et important travail ne soit encore à accomplir avant qu'une telle pédagogie n'ait pris sa forme définitive et quitté le stade des tentatives individuelles. Un maximum d'échanges entre professeurs lui est quasi-indispensable. Pourquoi même ne pas imaginer une coordination organisée, non pour transmettre des directives, bien entendu, mais en vue d'activer et de faciliter de tels échanges ?

Remarquons pour terminer que cette pratique de l'enseignement de l'Ecriture s'épanouira d'autant mieux qu'une place suffisante sera accordée aux divers enseignements participant à la culture musicale des élèves (analyse, histoire de la musique...) et que la Formation Musicale enseignée sera moins cantonnée dans une simple fonction de "dressage" de l'oreille ; (il faut saluer ici les efforts faits dans ce domaine par de nombreux enseignants de cette discipline).

Charger de cette mission culturelle, comme cela s'est fait parfois, la seule classe d'Ecriture, n'est-ce pas accorder peu de crédit à cette discipline quant au rôle spécifique qu'elle a à jouer dans la formation des élèves ?

Un compositeur injustement oublié

Léo DELIBES – 1836-1891

par **François LABATUT**
Agrégé d'éducation musicale

Contemporain de Gounod, bien que né en 1836, il y a 151 ans cette année, Léo Delibes est un compositeur souvent délaissé des manuels de musique, voire critiqué lorsque mention est faite de son nom.
– Alfred Einstein ne le cite même pas dans son excellent ouvrage sur *"la musique romantique"*.
– Lucien Rebatet, lui le cite, mais pour émettre une opinion des plus négatives, dans son *Histoire de la Musique*.

"L'exotisme de Lakmé (1883), opéra-comique hindou, est de la pacotille, et il n'y a guère de plus insipide exercice pour sopranos mécaniques que les cocottes de l'Air des Clochettes".

Si les premières œuvres de Delibes ne furent pas des chefs-d'œuvre, quelques partitions allaient pourtant, par la suite, sauver son nom de l'oubli.

Comment ne pas être séduit, en effet, par la profusion des thèmes, la netteté des rythmes, ou la variété orchestrale de *Coppélia* (1870) et de *Sylvia* (1876) ?

Et ces musiques de ballet ne sont pas les seules œuvres grâce auxquelles Delibes sut obtenir une place honorable dans l'histoire de la musique. *Le Roi l'a dit* et *Jean de Nivelle* sont deux ouvrages réussis. Est-il encore besoin de présenter *Lakmé* dont l'exotisme, bien qu'un peu démodé, n'a pas altéré la fraîcheur ?

Autant de raisons qui justifient que l'on s'intéresse à un de nos compositeurs trop souvent laissé pour compte.

La vie et l'œuvre de Delibes, le climat esthétique de l'époque, le langage musical du compositeur : tels sont les grands axes autour desquels s'orientera notre propos.

Né en 1836 à Saint-Germain du Val (Sarthe), il fait ses études au Conservatoire, ayant comme Professeur Bazin et Adam. Accompagnateur au Théâtre lyrique puis organiste de Saint-Jean-et-Saint-François, il devient en 1865 second chef des chœurs à l'Opéra. Collaborant l'année suivante avec le polonais Minkus, il écrit avec lui la musique d'un ballet *La Source*. D'autres ballets et des opéras-comiques seront ensuite produits à intervalles réguliers, mais l'opéra *Kassya* reste inachevé, en raison de la mort du compositeur en 1891.

L'œuvre (ouvrages les plus importants).

1855 *Deux sous de charbon*
1857 *Maître Griffard*
1859 *L'omelette à la Folambouche*
1863 *Le jardinier et son seigneur*
1864 *Le serpent à plumes*
1866 *La source* (opéra 1868)
1870 *Coppelia* (ballet)
1873 *Le Roi l'a dit* (opéra-comique)
1876 *Sylvia* (ballet)
1880 *Jean de Nivelle* (opéra-comique)
1883 *Lakmé* (opéra-comique)
1891 *Kassya* (achevé en 1893 par Massenet et joué à l'Opéra-Comique).

Il nous apparaît maintenant nécessaire de situer les œuvres de notre compositeur dans le climat de leur époque.

Pour la période qui nous intéresse, le IIe Empire s'étend de 1852 à 1870. A une phase assez autoritaire jusqu'en 1860, succède une phase plus libérale : 1864 marque l'abolition des privilèges sur les théâtres, mais la concurrence avec ceux qui sont subventionnés demeure très difficile. A partir de 1870 commence la IIIe République, qui durera 70 ans.

Malgré les crises et les révolutions, les progrès techniques et économiques placent cette période sous le signe de l'expansion. La capitale française change de visage sous l'impulsion d'Haussmann, et sa population passe de 800 000 habitants en 1830 à 2 700 000 en 1920.

Dans le domaine de la musique, le Conservatoire se trouve rue du Faubourg Poissonnière, et les grands théâtres lyriques qui déterminent la vie musicale du temps sont l'Opéra, le Théâtre italien, le Théâtre lyrique et les Bouffes parisiens. Un rapide aperçu des activités respectives de chacun d'eux nous permettra de mieux évaluer la place qu'occupe Léo Delibes.

L'Opéra, premier théâtre de France pour les ballets, très célèbre aussi pour ses bals, garde une esthétique assez conservatrice, retrouvant après la révolution de 1848 son répertoire précédent. Meyerbeer, Gounod et Halevy sont les compositeurs dont les œuvres sont les plus jouées entre 1830 et 1900 (*Les Hugenots, Guillaume Tell, Robert le Diable, Le Prophète/Faust/La Favorite, la Juive*). L'effet est recherché et l'élément visuel est capital, ce que refusera Wagner (après avoir écrit *Rienzi* Opéra historique "à la Meyerbeer").

Le Théâtre italien, le plus cher et le plus élégant de Paris, est fréquenté par les mélomanes qui n'attachent que très peu d'importance au livret, préférant le Bel Canto et ses vocalises virtuoses. Y triomphent Rossini (*Le Barbier de Séville*), Bellini (*Les Puritains, Norma*), Donizetti (*Lucie de Lammermoor*) et Verdi (*Le Trouvère, Rigoletto, la Traviata*). S'effaçant dans les années 1880 face à la montée des théâtres allemands et français, il ne possède plus de grands compositeurs et commence alors son déclin.

Au Théâtre lyrique, le genre de l'Opéra Comique triomphe : les créations sont plus nombreuses qu'à l'Opéra mais durent moins longtemps. Les compositeurs étrangers (Mozart, Weber, Wagner, Rossini, Verdi) ont plus de succès que les Français) (Berlioz, Auber, Halevy, Adam, Bizet). Si Gounod obtient du succès, ce n'est pas le cas de Delibes dont on joue *Maître Griffard* et le *Jardinier et son seigneur*. L'incendie de ce théâtre en 1875 marquera la fin de son activité.

Enfin, les théâtres des premières opérettes sont les Folies-Nouvelles et les Bouffes Parisiens, fondé par J. Offenbach en 1855. Les compositeurs à l'honneur sont Hervé, Offenbach, Lecoq, Chabrier, Massenet. C'est ici que Léo Delibes obtient du succès, en présentant une douzaine d'ouvrages dont : *Deux sous de charbon, Deux vieilles folles, L'omelette à la Folambouche, Le serpent à plumes.*

Ce rapide tour d'horizon de la vie musicale parisienne ne saurait être suffisant si l'on veut replacer notre compositeur dans le courant musical de l'époque. Force nous est de nous attarder un instant sur Wagner, qui, s'il est refusé en 1861 lors de la cabale contre *Tannhäuser*, n'en a pas moins une influence de plus en plus importante sur ses contemporains. En deux mots tentons de préciser quelles sont les refus et les options du Maître saxon, à l'époque des premières compositions de Delibes.

L'opéra est victime de livrets stéréotypés, même si ceux-ci proviennent d'autorités littéraires (Shakespeare, Schiller, W. Scott, Gœthe). A l'architecture schématique figeant l'alternance air/récitatif s'ajoute un désir de plaire tout aussi condamnable qui se traduit entre autres par des vocalises gratuites comme celles de *Lucie de Lammermoor*, qui ne sont là que pour satisfaire à la demande d'un public friand de prouesses vocales. L'artifice de l'effet et les scènes de masse adaptées à l'Opéra de Paris (songeons à *Robert le Diable* de Meyerbeer ou à la *Juive* de Halevy) s'inscrivent elles aussi, dans une recherche de commercialisation. Aussi l'Opéra doit-il être réformé, pour tendre vers le drame, au service duquel s'unissent la poésie, la musique et le geste (*Wort-ton-drama*), un réseau complexe de **leit-motive** devant permettre de commenter à l'orchestre les événements dramatiques qui se déroulent sur la scène. La polyphonie devient donc très contrapuntique et certains accords ne peuvent plus s'expliquer que par le cheminement horizontal des différentes voix.

Nous sommes loin ici de l'esthétique de Léo Delibes, beaucoup plus proche de l'accompagnement de Bellini que de celui de Wagner.

Proposons enfin un tableau qui permettra la mise en parallèle chronologique des œuvres des deux musiciens.

dates	DELIBES	WAGNER
1850		*Lohengrin*
1854		*L'or du Rhin*
	Maître Griffard	*La Walkyrie* (1854-56)
		Siegfried (1856-57)
1858		*Tristan et Iseult* (1859)
1862	*Le jardinier et son son seigneur*	
1866		*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*
1870	*Coppelia*	
1874	*Le Roi l'a dit*	*le Crépuscule des Dieux* (1869-74)
	Sylvia	
1878		
	Jean de Nivelle	
1882		*Parsifal*
	Lakmé	

Il est alors frappant de constater que *Tristan*, dont le chromatisme semble rompre les liens avec la tradition tonale, précède de plus de dix ans *Coppélia* et de plus de vingt ans *Lakmé*, partitions qui restent dans cette tradition, et dont nous proposons une approche, certes sommaire, pour mieux cerner le style de notre musicien.

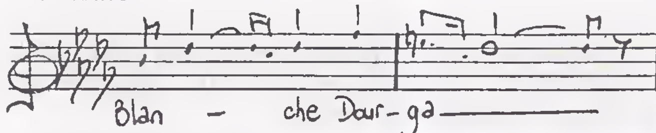
L'air des Clochettes de *Lakmé* est une concession aux exigences des interprètes, lorsque des vocalises, des trilles, des roulades et des arpèges se développent dans l'aigu, en imitant les clochettes. Mais à cela ne se résume pas le langage de Léo Delibes.

Le compositeur s'abandonne au courant mélodique à maints endroits de la partition. Ainsi un critique musical louait-il celle-ci au début du siècle : "Dans Lakmé, il y a plus de mélodies que dans dix opéras modernes".

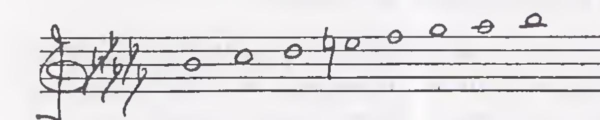
Certaines phrases musicales, telles certaines étoffes, brillent de mille reflets, mais toujours très clairement au dessus d'une harmonie raffinée.

L'utilisation de gammes rappelant certains modes de plain-chant contribue à ces effets, celles-ci différant de nos modes majeurs et mineurs actuels par la disparition de la note sensible ou le changement de place des demi-tons. Dans l'exemple qui suit, l'atmosphère est plus modale que tonale.

moderato



Lakmé prière d'introduction



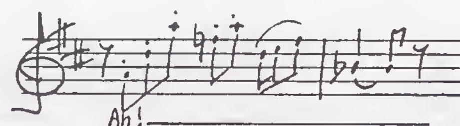
Voici un autre exemple de gamme curieuse dans *Coppelia*, au moment où Swanilda a trouvé une clef que Coppelius a laissé tomber en se débattant.

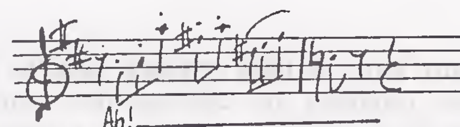
Coppelia final nº 8

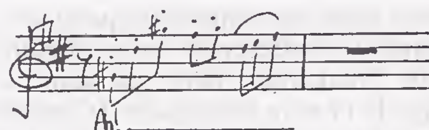


L'orientation est aussi suggéré par Delibes dans *Lakmé* : à l'exotisme du sujet, correspond un exotisme de la musique, notamment dans les airs de danse de l'Acte II, lorsque l'intervalle de seconde augmentée, caractéristique de la musique orientale pour des oreilles européennes, est affirmée à l'orchestre. Notons que l'utilisation de cet intervalle a aussi pour but d'accentuer la teinte mélancolique et plaintive de certaines mélodies.

Lucien Rebatet n'aime pas cet exotisme et le qualifie de pacotille. Replaçons-le dans le goût du temps. Remarquons tout d'abord que les civilisations extra-européennes exerçaient une sorte de fascination dès le XVIIIe siècle. Outre l'engouement que suscitent les fouilles d'Herculanuum et de Pompéi en 1750, pensons à l'élaboration des jardins chinois, pensons aussi en musique, à la *marche turque* de Mozart ou au sujet de *l'Enlèvement au Sérail*, turquerie dans le goût de l'époque. Au XIXe siècle, les écrivains voyagent et rapportent des témoignages (Théophile Gautier en Espagne, Constantin Guy en Crimée). Les peintres eux aussi subissent cette influence : Il n'est que regarder certains tableaux de Delacroix pour s'en convaincre : La *mort de Sardanapale*, Les *femmes d'Alger dans leur appartement*. En musique, Saint Saens écrit en 1880 la *Suite algérienne*, Bizet, *Carmen* cinq ans avant, Lalo la *Symphonie espagnole* et la *Rapsodie norvégienne*. Cet exotisme que choisit de traduire Delibes est donc tout à fait dans le goût de son époque et ne nous semble en aucune façon blâmable.
Une autre façon de faire miroiter le chant qu'utilise le compositeur, est l'introduction d'accidents ou le déplacement des tons et des demi-tons qui modifient profondément un fragment mélodique, sous une forme en apparence identique : Nous ne donnons ici que trois courts exemples, extraits de la scène : "la rage me dévore", au second acte de *Lakmé*.







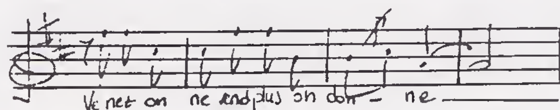
A la fin, épuisée, Lakmé ne lutte plus et se taît. Un autre exemple peut être consulté dans la scène du marché (Acte II). Toujours pour ce qui est de la mélodie, il faut aussi remarquer l'emploi du *leitmotiv*. Dans *Lakmé*, un motif accompagne souvent la jeune fille hindoue et évoque son image, son charme étrange et le mysticisme de son âme. Le compositeur n'avait-il pas déjà eu l'exemple de Bizet dans *Carmen* (motif de la mort de Carmen qui apparait plusieurs fois entre le début du dernier acte et la mort de l'héroïne) ?

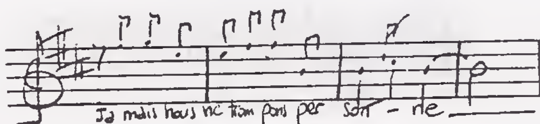
La mélodie du musicien n'est donc pas dénuée d'intérêt, tout au contraire, et offre de multiples aspects grâce aux subtils changements qui lui sont imposés et aux différents modes dont elle s'inspire.

Si nous étudions maintenant l'aspect rythmique des compositions, deux points sont intéressants à remarquer : l'atténuation de la divison exacte du Temps, et l'utilisation de décalages rythmiques.

Les rythmes complexes proposés par la superposition de traits de proportions différentes atténuent la division des temps (*Lakmé*, scène et chœur n° 17). Beaucoup de complaintes et de cantilènes offrent aussi la particularité de se terminer sur un temps faible, généralement le dernier de la mesure, ce qui permet d'amolir les contours de la ligne mélodique.

A la prière de Lakmé au 1er acte, nous préférons reproduire un extrait de la scène du marché au second acte.
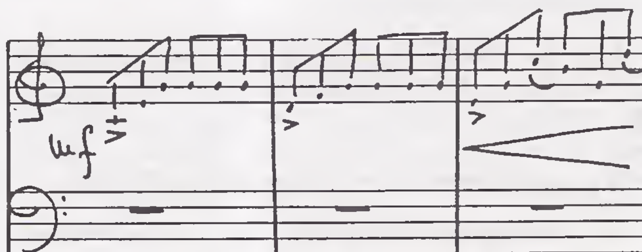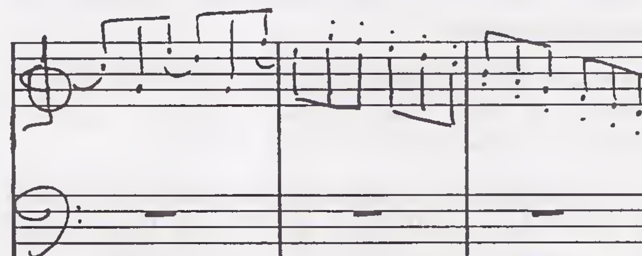




D'autre part, certains rythmes, dans le 1er acte, semblent échapper aux entraves de la mesure ou aux lois de la régularité - (récits et strophes - "les fleurs me paraissent plus belles").

Notons enfin un emploi fréquent des décalages rythmiques : contretemps pour traduire l'halètement de Nilakantha dans ses stances (*Lakmé*), décalage de la note importante (*Coppélia*, valse n° 1, lorsque Swanilda danse pour attirer l'attention de Franz), déhanchement rythmique dans le IIe tableau, scène 18 de *Coppélia*, en accentuation de la seconde partie des temps forts (*Lakmé*, Acte II, air de danse ; Rektah).

(La musique a été réduite sur deux portées)

AII° Vivace





Coppélia IIe tableau scène 18

L'utilisation du paramètre rythmique reste donc traditionnelle, tout en sachant être originale et proposer beaucoup de variété.

Tout aussi intéressante est l'approche du langage harmonique du musicien. Découvrons donc maintenant le miroitement de sa palette.

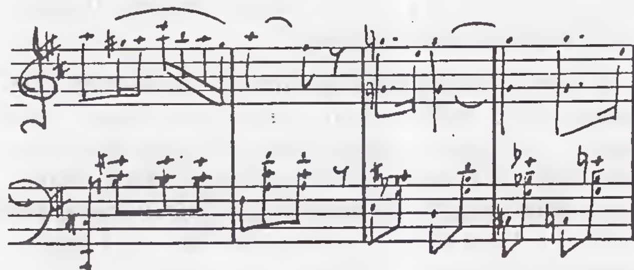
Chantre de la mélancolie, Léo Delibes préfère à la manière brutale un langage de demi-teinte, aux contours estompés. Même dans les pages pleines de joie et de gaieté, il privilégie souvent des tonalités plus ternes que celles d'Ut majeur ou de La majeur. Dans l'utilisation des timbres aussi, il choisit plus volontiers l'alto (Berlioz l'avait déjà célébré dans sa Symphonie concertante pour alto solo *Harold en Italie* de 1834), la clarinette, le cor ou le basson, aux timbres francs et clairs du violon ou de la flûte. Lorsque sont employées les cordes, c'est fréquemment avec la sourdine afin d'estomper toute brillance superflue.
Pour ce qui est de l'écriture proprement dite, choisissant la clarté et la simplicité françaises, il refuse la complexité harmonique, mais son langage est
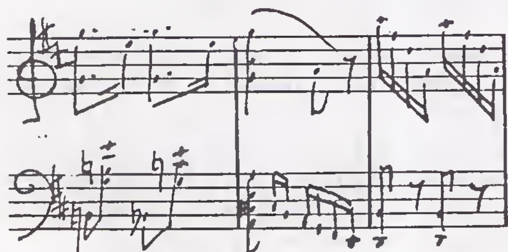
tout de même fort intéressant, en ce qu'il montre par moments un parti-pris délibéré pour l'exploration des voix nouvelles. Jugeons-en plutôt en portant notre attention sur le chromatisme, l'emploi d'une pédale de note ou de degré, les licences d'écriture, l'accompagnement et son harmonie.

Introduisant la “Valse des heures” du III[e] tableau de *Coppélia* par un chromatisme en sixtes parallèles aux parties supérieures, Delibes semble emprunter à la peinture sa technique du *sfumato* (il s'agit en fait d'une longue pédale de dominante du ton de Mi bémol majeur). Rappelons que dans la *I[e] Ballade* en sol mineur, Chopin, sans débuter par un flou, développe en introduction un accord de sixte napolitaine de la tonalité principale sur toute l'étendue du clavier : ce genre d'incertitude tonale fut toujours très appréciée des compositeurs romantiques. Ne pouvant développer tous nos exemples, nous donnons ici d'autres références pour l'emploi du chromatisme : *Coppélia*, fin du second tableau (chromatisme aux parties inférieures qui donne l'impression d'une succession d'accords de dominante dont la quinte est altérée ascendante) ; *Lakmé*, Acte II, air de danse, Rektah (long chromatisme en mouvement contraire entre la mélodie et une partie intermédiaire) ; *Coppélia*, thème slave varié nº 6 et Allegro de la 4[e] variation (chromatisme inversé des parties extrêmes.)

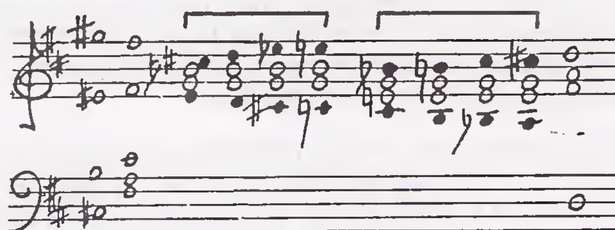
Exemple commenté

Coppélia, Danse hongroise





Réduction harmonique du passage



Deux notes sont sans cesse communes entre chaque accord, dont une au soprano, ce qui contribue beaucoup à mettre en valeur ce flou harmonique. Même si Delibes n'est pas un aventurier en ce domaine, il nous semblait intéressant, au sein de la partition très tonale qu'est Coppélia, de relever ce chromatisme par mouvement contraire en notant les effets auxquels il parvient.

L'utilisation de la pédale, de note ou de degré, est aussi fréquente chez ce musicien. Ainsi trouve-t-on des accords assez colorés sur pédale de tonique dans Coppélia (fin du prélude : accord $+{}^{4}_{3}$ de ré mineur attaqué après un silence ; au III[e] tableau, VII : la tonalité de Sol majeur est minorisée et le second degré est exprimé sous forme de sixte et quarte napolitaine). Dans *Lakmé* aussi (scène de Lakmé et Mallika), apparaissent de suaves enchaînements lorsque, sur une double pédale de dominante (parties supérieure et inférieure) des résolutions de notes n'arrivent qu'après avoir été longuement appogiaturées.

Pour ce qui est des libertés d'écriture que prend le compositeur dans ces partitions, celles-ci sont nombreuses : neuvième attaquée sans préparation (*Lakmé*, stances de Nilakantha) – nous n'osons pas parler des septièmes, seconde mineure non préparée formant dissonance dans la nuance ff (*Coppélia* : prélude et mazurka nº 3), seconde majeure, seule (2 notes seulement, ré b et mi b) tenue au chœur (ténor et soprano) dans *Lakmé* (Acte III, scène et chœur nº 17), secondes consécutives dans *Coppélia* (2[e] scène, au moment ou un groupe de jeunes filles arrive en dansant), quartes parallèles dans *Coppélia* (III[e] tableau), quintes parallèles au début de la scène du marché du second Acte de *Lakmé* (ces quintes jouées aux vents sonnent assez durement), résolutions exceptionnelles de septièmes de dominantes et des renversements de cet accord (*Lakmé*, scène de Lakmé et Mallika), répétition de l'octave seule, sans tierce ni quinte (*Coppé-*

lia, prélude, avant le "*tempo di mazurka*"), succession de quintes à vide (*Coppélia*, IIIe tableau, marche de la cloche). Tous ces exemples témoignent de la couleur harmonique dont Delibes pare ses partitions, couleur qui n'est pas le seul paramètre harmonique. Intéressons-nous donc maintenant à quelques enchaînements particuliers.

En premier lieu, notons l'absence d'accompagnement à la fin du second acte de *Lakmé*, au moment où chantent les Brahmanes. le sentiment mélodique prédomine tellement que la présence d'un accompagnement n'est pas nécessaire. Cet accompagnement peut aussi n'en être pas un (*Lakmé*, acte II, chœur et scène du marché) ; la mélodie chromatique n'est pas harmonisée mais nos habitudes polyphoniques sont satisfaites. Notons encore l'enchaînement de septièmes diminuées successives (*Lakmé*, scène no 6 bis, récit de Hadj et Nilokantha), qui permettent par enharmonie d'arriver sur la dominante de fa dièse mineur (chiffrée $+\frac{4}{3}$). Quelques modulations brusques doivent aussi être remarquées : de Sol majeur à Mi b majeur (*Coppélia* 3o tableau) ; après un point d'orgue et une double barre de mesure, l'armure passe soudainement de un dièse à trois bémols (alors que la phrase précédente venait de se conclure sur la tonique de ré mineur) ; de ré Majeur à si b mineur, au début de l'acte 1er de *Lakmé* (le do dièse tenu se transforme en ré b, et ce passage introduit l'air "Blanche Dourga". Arrêtons nous enfin sur un enchaînement étranger à l'harmonie tonale ; la notion du IIIe degré accord parfait se relie étroitement à celle des modes grégoriens. Aussi, certains enchainements, condamnés par Reber ou Dubois sont-ils acceptables (à l'époque) pour une oreille habituée au plain-chant (nous avons maintenant pris l'habitude d'entendre ceux-ci, qui ne nous choquent plus).

***Lakmé* Acte 1er**
Récit et strophes

L'enchaînement de quintes à vide renforce d'ailleurs considérablement l'effet recherché. Notons que Fauré utilisera beaucoup ce IIIe degré et ce balancement I-III-I.

L'harmonie, nous le remarquons donc, est intéressante à bien des points de vue, et il ressort de cette étude que la musique de Léo Delibes ne peut être réduite aux simples roulades, trilles, et ports de voix virtuoses de l'air des Clochettes de *Lakmé*. Certes, les morceaux sont tous ceux dont l'ancien répertoire s'était tant servi : La Prière, la Stance, la Cantilène, la Berceuse...

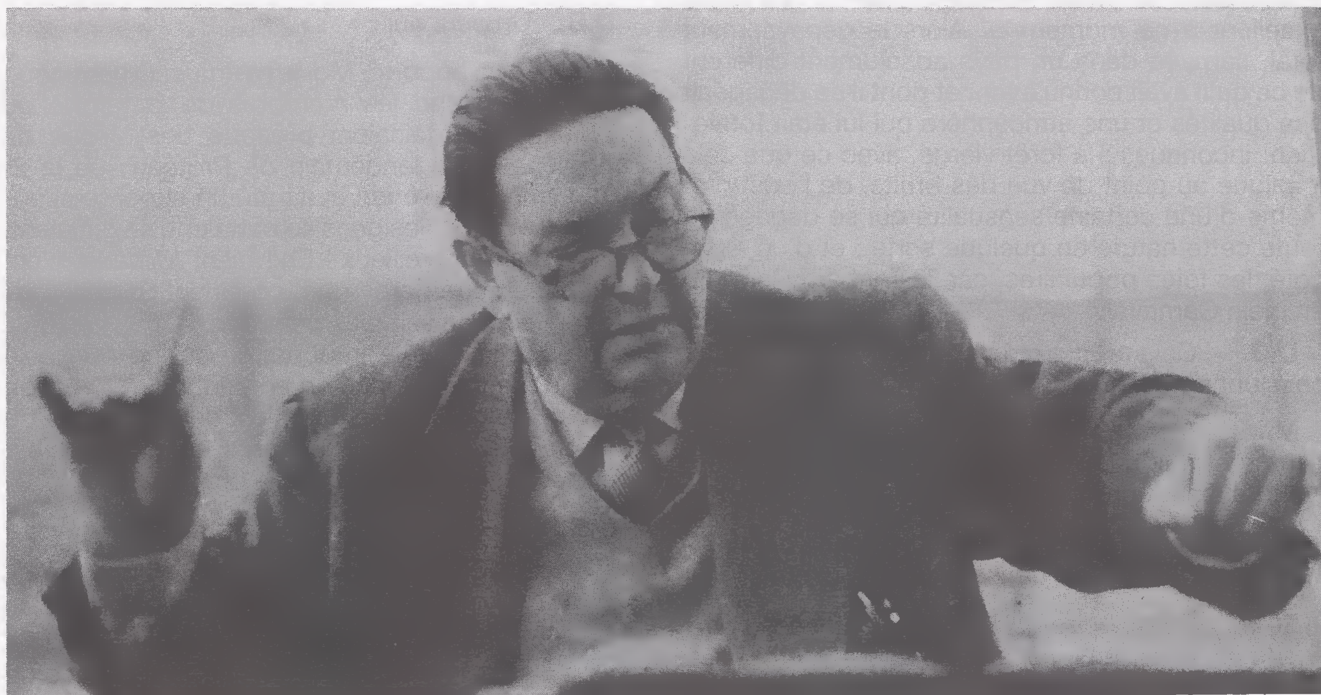
Mais ce langage montre un désir de nouveauté. Le choix du prélude à la place de l'ouverture permet déjà plus de fantaisie en échappant aux lois strictes d'une forme fixe.

La musique est bien française, limpide dans sa ligne mélodique ; à une époque où l'influence wagnérienne menaçait notre musique nationale, elle refuse dans sa clarté et son élégance la déclamation et l'emphase. Le *leit motiv* point, mais Delibes, nous l'avons évoqué, n'avait-il pas eu dans l'emploi de ce procédé l'exemple d'un musicien français, celui de Bizet dans *Carmen* ?

L'harmonie teinte de multiples reflets et chatoiements cette mélodie au service de laquelle elle reste ; certaines consonances ne respectent peut être pas rigoureusement les préceptes scolastiques, mais la musique n'en devient que plus riche et plus colorée. Ainsi d'aucunes doivent-elles, par rapport à celles du langage classique être entendues avec de nouvelles oreilles, bien que cette musique soit restée à l'écart des influences d'Outre-Rhin.

"Delibes est français, il boit dans son verre, laissant aux Allemands le plaisir de boire dans leur bock" a pu écrire Oscar Comettant dans *Le Siècle*. On peut être d'accord ou ne l'être pas, face à cette prise de position si partiale, mais il faut quoiqu'il en soit reconnaître à Léo Delibes le rang qui lui revient, celui d'un de nos grands musiciens.

Darius Milhaud, compositeur libre



Prenant prétexte d'un festival consacré à Darius Milhaud, notre collaborateur Daniel Boussac est allé voir Madeleine Milhaud pour l'interviewer. Nous vous livrons le fruit de cet entretien.

Daniel BOUSSAC - La première question que je voudrais vous poser, *Madeleine Milhaud,* concerne l'enseignement de la musique : comment *Darius Milhaud* le concevait-il ?

Madeleine MILHAUD - *Milhaud* était un homme libre, qui croyait à l'indépendance et à la liberté, par conséquent il tentait, il tâchait - et il réussissait je dois dire - à laisser ses étudiants aussi libres que possible, de développer leur personnalité, s'ils en avaient une, et leur imposer cependant une connaissance approfondie du contrepoint, technique tout à fait sérieuse. D'ailleurs, il considérait que sans technique, on ne pouvait pas être libre, sûrement.

D.B. - C'est tout-à-fait cela : la liberté ne se conquiert qu'en ayant connu des barrières qu'on peut ensuite franchir.

M.M. - En tous cas, c'était son système. Mais je dois dire que les étudiants français se sont aperçus que, tout de même, cet enseignement avait quelque valeur : ils s'en aperçoivent un peu plus tard. En Amérique, où *Milhaud* avait de très nombreux étudiants, ils le disent toujours : c'est une des qualités qui les a touchés le plus.

D.B. - Notamment à Mills College ?

M.M. - A Mills et puis aussi au Colorado, où il enseignait pendant les sessions d'été.

D.B. - L'Amérique du Sud, le Brésil plus précisément : le voyage qu'il y fit avec Claudel a été, je crois, très important pour lui ?

M.M. - Il a été important pour plusieurs raisons : d'abord parce que *Darius* avait 25 ans lorsque Claudel lui a demandé de partir au Brésil ; c'était

en pleine guerre, il ne pouvait pas être mobilisé parce qu'il avait une trop mauvaise santé ; il avait été terriblement traumatisé par la mort d'un ami qui avait été tué en 1915, et partir avec Claudel représentait tout de même quelque chose d'extrêmement important, il faut dire.

La rupture en fait, laisser derrière soi ses petites habitudes, ses petites manies, c'est une excellente chose pour un jeune homme : pour lui, ça a été excellent à ce moment-là. Alors le dépaysement total, l'arrivée dans un pays absolument différent de ce qu'il avait connu avant et dont il se dégageait des qualités et une atmosphère qui lui était totalement inconnues : la forêt vierge, avec ce que cela implique au point de vue des bruits, de l'odeur, et même d'une certaine sensualité qui se dégage de toute cette nature en quelque sorte ; et d'un autre côté, les fêtes populaires, car ils sont arrivés à Rio en plein Carnaval.

D.B. - Cela a dû être une chose tout à fait passionnante pour lui.

M.M. - Alors pour lui, qui était très sensible au rythme et aux musiques populaires, aux fêtes, il a été totalement pris par tout cela.

D.B. - C'est dans ce pays qu'il a fait la connaissance de *Villa-Lobos,* dans un cinéma je crois.

M.M. - C'est-à-dire qu'à ce moment là les compositeurs brésiliens ne se rendaient même pas compte qu'ils avaient une valeur de compositeur et, je crois - cela m'a été dit de plusieurs côtés - que Darius leur a donné le courage d'assumer en fait leur mission de compositeur indépendamment du fait qu'ils écrivaient de la musique utile pour faire danser, etc. Oui, il a connu *Villa Lobos,* il a connu d'autres compositeurs un peu dans le même cas que *Villa Lobos,* qui jouaient dans des cinémas, dans des cafés.

D.B. - J'ai lu dans son livre "Notes sans musique", son admiration pour *Stravinsky,* qu'il considérait comme le plus grand de notre siècle : c'est peut-être méchant pour d'autres !

M.M. - Eh bien, tant pis pour les autres ! Il a toujours admiré *Stravinsky.* Mais voilà, il admirait *Stravinsky* parce qu'il avait une indépendance totale, parce que quand il avait envie de changer non pas de style, mais tout de même de faire une œuvre qui ne ressemblait pas à l'œuvre de l'année précédente, il décevait bien entendu ceux qui étaient habitués à entendre Petrouchka et qui n'entendaient plus Petrouchka etc..., mais une autre œuvre d'un autre style. Toujours *Stravinsky,* mais autrement, et ça *Milhaud* trouvait que c'était tout à fait remarquable, car il a toujours détesté les gens qui se laissent impressionner soit par le public, soit par la critique.

D.B. - Le public, *Milhaud,* comme beaucoup d'autres, en a eu l'expérience quelque fois vive : il a surmonté tout cela avec aisance.

M.M. - Eh ! bien écoutez, son premier scandale - je crois que c'est à ça que vous faites allusion ?

D.B. - Un peu, oui.

M.M. - lui a apporté. Moi je m'amusais beaucoup parce qu'au fond les membres de la famille ou quelques amis faisaient presque des visites de condoléances le lendemain de Protée(1), de la 2e suite symphonique qui avait été un superbe scandale je dois dire : les gens se battaient, se gifflaient, enfin c'était merveilleux ! Eh ! bien, *Milhaud,* s'est senti encouragé parce que, comme il l'a dit : "l'indifférence me faisait plus peur que tout".

Après cela, quelle importance est-ce que cela avait qu'on siffle un peu en entendant la "Création du Monde," qu'on dise que c'est de la musique de café, de bar, et puis un an après, on dit que c'est une œuvre géniale : alors, qui a changé ?

D.B. - Le Groupe des Six, comment a-t-il vécu cela ?

M.M. - Ecoutez, d'abord il faut dire qu'*Honegger* et *Darius* avaient vécu avant ; ils avaient déjà écrit des œuvres importantes. En ce qui concerne *Darius,* il avait déjà composé les Choéphores, une partie de l'Orestie, Agammemnon, bien entendu, 4 quatuors, 2 Suites Symphoniques, j'en passe. Par conséquent, il arrive en 1919 à Paris, l'atmosphère de Paris, - car le Groupe des Six ne peut pas exister sans l'atmosphère de Paris après la guerre - fait qu'il est un peu perdu au départ, mais il retrouve des camarades et je dois dire que la gaieté, la nonchalance aussi, l'esprit de, il faut dire d'allégresse - parce qu'on pensait que c'était la dernière guerre - tout ça finit par l'emporter, et qu'est-ce que ça lui apporte ? Ça lui apporte au fond un élément de jeunesse en fait, qu'il n'avait sans doute pas avant, parce que c'est un homme très sérieux, très grave, mais ça ne l'empêche pas de continuer à écrire des œuvres, non pas du même style, mais aussi sérieuses et aussi graves que celles que nous venons de citer à l'instant. Evidemment il va composer des œuvres courtes puisque cette musique à l'emporte-pièces, dont parle *Cocteau,* ce sont des œuvres brèves, mais il a écrit des Chansons Bas sur des textes de Mallarmé, quand il était en 1917 à Rio.

Petit retour en arrière : lorsqu'il est allé à une exposition en 1912, de machines agricoles il a

trouvé ces machines agricoles très belles. Il a mis des catalogues dans un tiroir parce qu'au fond elles étaient décrites d'une manière très très particulière et presque poétique. Et lorsqu'il ressort ces catalogues, ça n'est pas pour faire les "machines agricoles" en tant que machines, il en fait au fond des œuvres qui sont bucoliques, qui sont des œuvres pastorales. Mais ça n'est pas du tout l'esprit de 1920. Comprenez-vous ?

Alors maintenant, le "Bœuf sur le toit", car c'est l'œuvre qu'on peut toujours citer si vous voulez, parce que nous parlons justement de l'esprit de la Période des 6. le Bœuf sur le toit, il l'écrit pour *Charlie Chaplin* ;

D.B. - Oui en effet, c'était un projet de film donc.

M.M. - Oui, parce qu'il admirait Charlot.

D.B. - Et c'est *Cocteau* qui l'en a dissuadé je crois ?

M.M. - Oui, c'est exact. Alors, je crois que c'est léger, hein, l'influence de cette période sur *Darius.*

D.B. - Oui, d'ailleurs, il était contre tout esprit de système et le Groupe des Six, bon, ça s'est formé par hasard puisque c'est le critique *Henri Collet* qui l'a "inventé" dans son fameux article de Comedia, mais...

M.M. - Oui, seulement, pensez qu'il y a eu déjà un groupe des Cinq avant, c'est-à-dire non pas le russe, mais ces jeunes musiciens s'étaient déjà groupés au Vieux Colombier ; alors tout ça... En fait, ils vont être cinq pendant longtemps, parce que *Durey* s'en retire pour y revenir plus tard. Sur la première photographie de ces musiciens sur la Tour Eiffel, on croit toujours que c'est *Durey* qui est dans le groupe, mais c'est *Cocteau* ! Et elle ne devrait pas s'appeler "le Groupe des Six" mais "au temps des Six".

D.B. - Sa rencontre avec *Schönberg* : dites-nous un peu ce qui s'est passé ?

M.M. - C'était après que *Darius* eût dirigé le Pierrot lunaire à Paris, chanté par *Maria Freud,* au cours d'un concert dirigé par *Jean Wiener,* car il ne faut pas oublier que les concerts de *Jean Wiener* ont eu beaucoup d'importance à cette époque, et il ne faut pas oublier que Jean Wiener est un des rares compositeurs mécènes.

Ils ont donc été à Vienne, *Francis Poulenc* et *Darius* avec *Maria Freud,* qui était polonaise d'origine, et qui connaissait bien *Schönberg* ; et de son côté, *Darius* connaissait un peu *Alma Mahler,* et quand ils sont arrivés à Vienne, *Alma* dit à *Darius* : "*Schönberg* a grande envie de vous rencontrer", et la réunion s'est faite. *Schönberg* était très intrigué par le mouvement des jeunes musiciens après la guerre et le Groupe des Six en particulier, et donc ils en sont arrivés à parler du Pierrot lunaire et *Schönberg* a dit : "ça m'intriguerait énormément de l'entendre, ça m'intéresserait", et c'est à ce moment-là qu'ils ont organisé une double audition du Pierrot lunaire, c'est-à-dire que *Schönberg* a dirigé avec *Erika Wagner,* et *Milhaud* a dirigé avec *Maria Freud.*

D.B. - Ça a dû être une expérience extraordinaire.

M.M. - Ça a dû être une expérience extraordinaire, et ils sont devenus très amis depuis, ils se sont écrit souvent ; nous l'avons revu très souvent.

D.B. - Mais que pensait *Milhaud* du dodécaphonisme ?

M.M. - Il pensait que ça lui plaisait, mais que ça ne lui convenait pas à lui.

D.B. - Est-ce qu'il pensait que c'était une formule qui avait de l'avenir si j'ose dire ?

M.M. - Ecoutez, comme toute théorie, elle a de l'avenir ; comme dans toute espèce de mouvement ; ce qui est très grave, ce sont les suiveurs.

D.B. - On n'est jamais trahi que par les siens !

M.M. - Il n'y avait rien de pire que les debussystes, les wagnéristes etc. par conséquent, c'est ceux-là qui sont les plus dangereux, et quand *Darius* a dit à *Schönberg* quand nous sommes revenus à Paris en 48 : "vous savez, Maître, vous avez une énorme influence, tous les jeunes gens actuellement écrivent de la musique sérielle", il a réfléchi un instant, il a fait : "ach so ! mais est-ce qu'ils mettent de la musique dessous ?"

D.B. - Oui parce qu'en effet, pour beaucoup, ça a été un jeu purement intellectuel.

M.M. - Et c'est tout ! Et une facilité finalement.

D.B. - Un cache-misère peut-être...

M.M. - Justement, c'est ça qui est assez grave. Mais je ne pensais pas, et Darius ne pensait pas que ce langage un peu particulier qui correspondait très très bien, malgré tout, à la culture autrichienne et à la langue allemande un peu, puisse agiter et inspirer de cette façon les latins.

D.B. - Nous avons parlé tout-à-l'heure de *Cocteau* qui a eu l'influence que l'on sait dans le Groupe des Six.

M.M. - Oui, mais je voudrais rappeler une phrase

importante que *Milhaud* à écrite dans le journal "le coq" : "j'écrirai 18 quatuors". Ça n'était pas une manière de dire : j'en écrirai un de plus que Beethoven, ce que les méchantes langues ont dit immédiatement, mais c'était simplement pour prendre la défense de la musique de chambre qui, à ce moment, n'avait pas sa place. Et il les a fait ses 18 quatuors. Et maintenant, grâce à la firme Cybélia et à son propriétaire, ils sont enfin en compacts et en disques noirs.

D.B. - La polytonalité ?

M.M. - Oh ! ne me faites pas de question musicale !

D.B. - Tout de même : c'est une des caractéristiques de son œuvre !

M.M. - Mais parce que je crois que dès l'enfance, il a été hanté par un certain nombre de sonorités qui se mélangeaient, et ça l'a travaillé toujours ; à partir du moment où il a eu une certaine technique et qu'il savait ce qu'il voulait, il a pu créer avec des impressions qu'il avait depuis toujours. Ça n'est pas une conversion du dernier moment.

D.B. - L'école d'Arcueil : l'un de ses représentants les plus importants, *Henri Sauguet. Milhaud* avait, je crois, beaucoup d'estime pour lui ?

M.M. - Oh ! oui ; beaucoup, et *Darius* a reçu de la musique de *Sauguet* quand il était encore tout jeune compositeur à Bordeaux, et il l'a immédiatement invité à venir passer quelques jours à Paris. Henri est devenu l'un des amis les plus intimes de *Darius,* et je dois dire qu'il est resté le mien depuis ; ce qui est tout de même un bail. Henri écrit de la musique comme on respire ; il faut dire que c'est une musique d'une telle fraîcheur, d'une telle jeunesse !

D.B. - Oui, et d'ailleurs ça rejoint une phrase de *Villa Lobos* ; on lui parlait un jour de la composition et de ses problèmes, et il répondit : "moi, je n'ai pas de problème de compositeur, je compose par nécessité biologique".

M.M. - Et *Darius* vous répondait : "parce que je ne peux pas faire autre chose !"

D.B. - Quelle modestie en plus !

M.M. - Tout-à-fait d'accord : ils étaient nés pour être compositeurs, comme une fontaine est née pour couler.

D.B. - Le jazz : le goût de *Darius Milhaud* pour le jazz, son influence dans son œuvre, où l'on en trouve quand même des passages notables ?

M.M. - On en trouve des passages notables dans la période 1919-1922, avec les Rag Caprices et le Shimmy n'est-ce pas ! – Caramel mou – le type d'œuvre de la période des Six si vous voulez, pour en citer une. Mais la "Création du Monde", c'est à un niveau déjà un peu supérieur en quelque sorte, puisque *Darius* a voulu s'initier totalement à cette écriture et en même temps se rapprocher de l'expression presque profonde, personnelle, presque philosophique de ces gens, se rapprocher de leurs souffrances avec ce côté mélodique tout à fait particulier et il ne voulait pas faire une œuvre de danse mais une œuvre d'orchestre de chambre, de musique de chambre en fait.

Mais après la "Création du Monde", vous ne trouverez plus l'influence du Jazz dans la musique de *Darius,* par contre le Brésil montre son oreille très souvent.

D.B. - Il a été ébloui par ce pays ?

M.M. - Je ne dirai pas ébloui, je dirai possédé.

D.B. - Quelle était l'œuvre de lui, qu'il préférait ?

M.M. - Il vous disait : *la prochaine* et c'était vrai. Parce qu'à peine avait-il terminé une œuvre qu'il avait déjà pensé à la suivante.

■ Programme national du concours de recrutement d'élèves-instituteurs musique (épreuves d'admission).

Une épreuve permettant d'apprécier les aptitudes, les compétences et la culture du candidat dans le domaine de la musique, comportant :

— l'interprétation instrumentale ou vocale d'une œuvre choisie par le candidat ;

— l'analyse d'un court fragment musical appartenant à une œuvre du programme et proposé par le jury.

(Durée de l'épreuve : une heure pour la préparation, trente minutes devant le jury : coefficient normal : 1).

Programme :

a) Les timbres (corps sonores, instruments, voix).

b) Les possibilités expressives de la voix.

c) Choix, à établir par le candidat, de quatre œuvres qui peuvent appartenir à des époques et des styles très différents (musiques savantes, anciennes, modernes, musiques populaires, jazz, variétés, musiques de film, musiques extra-européennes).

EXAMENS et CONCOURS

■ Programmes des CAPES. Concours interne, session 1988. (B.O. nº 26 - 2 juillet 1987)

Programme d'histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation.

Première question : l'apport de l'Ars Nova : genres, techniques d'écriture, nouvelles tendances esthétiques.

Texte de référence : Landini, *Complete works*, volume 2 (Edition : l'Oiseau-lyre).

Deuxième question : la musique religieuse française au temps de la monarchie absolue jusqu'en 1750.

Textes de référence : M. R. Delalande, *Confitebor tibi* (Edition Novello) ; M.A. Charpentier : *Miserere, Dies Irae* (Edition CNRS).

Troisième question : Les compositeurs du XXe siècle et les modèles sonores naturels.

Texte de référence : Bartok, *En plein air* (Editions Boosey et Hawkes) ; Messiaen, *Les Oiseaux exotiques* (Editions Durand).

Concours externe, session 1988 (B.O. nº 21-28 mai 1987)

Programme d'histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : l'apport de l'Ars Nova : genres, techniques d'écriture, nouvelles tendances esthétiques.

Texte de référence : Landini, *Complete works*, volume 2 (Edition : l'Oiseau-lyre).

Deuxième question : la musique religieuse française au temps de la monarchie absolue jusqu'en 1750.

Textes de référence : M. R. Delalande, *Confitebor tibi* (Edition Novello) ; M.A. Charpentier : *Misere, Dies Irae* (Edition CNRS).

Troisième question : Les compositeurs de XXe siècle et les modèles sonores naturels.

Texte de référence : Bartok, *En plein air* (Editions Boosey et Hawkes) ; Messiaen, *Les Oiseaux exotiques* (Editions Durand).

Formation prévue pour l'épreuve de réalisation musicale intervenant lors des épreuves d'admission (cf. § 4 de l'article 1 de l'arrêté du 9 juillet 1984, *BO* nº 34 du 27 septembre 1984, page 3298) : Piano - violoncelle - flûte traversière ordinaire et percussion (grosse caisse, cymbale, cymbale cloutée, 2 temple-blocks, 2 wood-blocks). Nombre d'exécutants : 1 pianiste, 1 violoncelliste, 1 flûtiste, 1 percussionniste.

■ Programme de l'agrégation, session 1988. (B.O. nº 21-28 mai 1987).

1- Programme de caractère général non limité à la discipline.

— Le voyage, l'exotisme, le rêve dans la littérature et les arts en France au cours de la première moitié du XIXe siècle.

Texte de référence : T. Gautier, *Voyage en Espagne,* suivi de *España* (éd. Folio).

— L'esthétique classique : littérature et beaux-arts en France (1635-1694).

Textes de référence : Corneille, *Le Cid* (& Examen).

Racine, *Phèdre* (avec la Préface)
Perrault, *La Peinture & Le Labirynthe de Versailles* in Perrault, *Contes,* édité par J.P. Collinet (Folio).

2- Histoire de la musique

Questions : — Formes nouvelles et esprit romantique dans la musique de piano de 1830 à 1865.

— L'Expressionnisme dans les pays de langue allemande.

— L'apport de l'*"Ars Nova" :* genres, techniques d'écriture, nouvelles tendances esthétiques.

— La musique religieuse en France au temps de la monarchie absolue jusqu'en 1750.

Auteurs : — Liszt : *Années de pélerinage,* "Suisse" et "Italie I" (éd. Musica Budapest-Bärenreiter-Boosey & Hawkes).

— Berg, *Wozzeck* (éd. Universal).

— Landini, *Complete Works II,* (éd. L'Oiseau-lyre).

— M.R. Delalande "Confitebor tibi" (éd. Novello).

— M.A. Charpentier "Miserere" & "Dies Irae" (éd. CNRS).

■ Complément à la note de service nº 81-538 du 29-12-1981 relative aux épreuves spécifiques du baccalauréat de l'enseignement du second degré série A - option A3 - Education musicale.
(B.O. nº 23 - 11 juin 1987).

Les dispositions de la note de service susvisée sont complétées en ce qui concerne le déroulement des épreuves écrites pour les candidats non voyants par les instructions suivantes :

1- Modalités du déroulement de l'épreuve

a) Commentaire d'une œuvre musicale

Dans le seul cas où le commentaire porte sur une œuvre musicale écrite pour une formation plus importante que le quatuor à cordes ou le quatuor vocal, le candidat ne dispose pas de la partition en braille mais bénéficie d'auditions supplémentaires :

— la première audition, enregistrée sur bande magnétique, est donnée un quart d'heure après la distribution du sujet ;

— la deuxième audition est donnée un quart d'heure environ après la première ;

— une troisième audition, fragmentée, est offerte au moment où le candidat le souhaite. Pour cette troisième audition, le candidat indique par un "top" adressé à son secrétaire le moment où il désire interrompre l'audition. Plusieurs arrêts sont autorisés mais aucun retour en arrière n'est permis. A l'occasion de ces interruptions, le candidat peut relever les thèmes ou les éléments qu'il désire noter. Le secrétaire adapte le déroulement de la bande au rythme de travail du candidat ;

— une dernière audition, sans interruption, est proposée au candidat à titre facultatif.

Pendant cette première partie d'épreuve, le candidat, installé dans une salle d'examen réservée, est assisté d'un secrétaire auquel la partition a été remise au préalable.

Le secrétariat peut, à la demande du candidat, décrire cette partition (indications de tempo — armure — mesure — orchestration — éléments mélodiques, rythmiques ou harmoniques, etc.) en veillant à limiter strictement son rôle à celui d'un lecteur. A titre d'exemple, le secrétaire indique qu'un fa dièse se trouve à la clé mais se garde de préciser la tonalité ; il indique la composition d'un accord et sa disposition dans l'espace (si bémol do mi sol) mais n'en précise ni la nature ni l'état ; il dicte un motif que souhaite relever le candidat mais il veille à ne pas en révéler le rôle (premier thème, thème secondaire, etc.).

Il appartient au candidat d'utiliser avec rigueur le temps imparti notamment à l'occasion de l'audition fragmentée. Il lui est recommandé d'essayer de n'avoir recours à la quatrième audition qu'en cas d'absolue nécessité.

b) Analyse harmonique d'un court fragment musical

Le candidat dispose du texte transcrit en braille.

2- Temps de composition

La durée de l'épreuve est de 3 h 15. Elle est portée à 4 h 20 en application de la réglementation relative aux candidats handicapés. Pour le seul cas où sont mises en œuvre les modalités énoncées au la) de la présente note où le commentaire porte sur une œuvre musicale écrite pour une formation plus importante que le quatuor à cordes ou le quatuor vocal, dix minutes supplémentaires sont accordées au candidat pour tenir compte des manipulations nécessaires d'appareils. La durée totale de l'épreuve est ainsi portée à 4 h 30.

■ Baccalauréat 1988

Comme chaque année l'"Education Musicale" proposera vers le 15 novembre un fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées à l'épreuve facultative ainsi qu'une préparation aux exercices d'écoute. A commander : 23 rue Bénard. Prix : 55 F port inclus.

AVIS ADMINISTRATIFS

■ **Compléments aux programmes et instructions des classes des Collèges (B.O. n° spécial 4 - 30 Juillet 87.**

Education Musicale

CLASSES DE 6ᵉ ET DE 5ᵉ

Méthodes et pratiques

1. Ecoute des œuvres

1.1. Objectifs

Il convient d'éviter toute audition passive et de maintenir éveillée la curiosité des élèves, de développer et d'affiner leur capacité d'écoute, d'aiguiser leur sens critique, d'élargir leurs connaissances.

1.2. Organisation de l'écoute

Cette activité doit être pratiquée régulièrement, dès le début de l'année scolaire, à tous les niveaux et dans toutes les classes. Elle peut prendre place à tout moment de la leçon, à laquelle elle s'intègre, et peut être poursuivie la semaine suivante. Dans la mesure où il n'existe pas de programme limitatif strict pour chaque niveau d'enseignement, il est important que le professeur établisse un plan d'auditions sur un trimestre qui obéisse à une certaine cohérence : étude d'un style, d'un genre, d'une époque, etc.

1.3. Choix des œuvres

Le choix des œuvres s'effectuera en fonction des capacités des élèves, de leur âge, de leurs aspirations et des objectifs et contenus des programmes.

De courte durée, trois minutes environ, en période d'initiation, l'audition peut être prolongée progressivement au fur et à mesure des progrès accomplis.

1.4. Conditions matérielles

Dans la mesure du possible, on veillera à créer un climat favorable : classe insonorisée, matériel de reproduction sonore de qualité, disques ou cassettes en bon état, niveau sonore contrôlé, élèves calmes et attentifs, manipulations sans faille. Le travail avec cassettes permet un repérage plus aisé et plus rapide des séquences choisies. Il présente également l'avantage de préserver les disques d'une usure prématurée, des chocs et des rayures irrémédiables.

1.5. Technique

L'audition immédiate d'un fragment large, voire, dans certains cas, de la totalité de l'œuvre ou du mouvement choisi, mérite d'être privilégiée. En contact avec la matière sonore, les élèves en perçoivent prioritairement les éléments les plus forts et le contenu expressif dominant.

Après chaque audition partielle, un dialogue constructif peut alors s'engager entre le professeur et sa classe. Des questions précises, posées, de préférence, avant l'écoute, conduisant de la perception globale (orchestration, matériel sonore employé) à la découverte de la structure et du style, aideront alors les élèves à percevoir progressivement et à mieux comprendre les principaux éléments du langage employé et le sens de leur utilisation. Les élèves seront enfin conduits à classer, à ordonner leurs découvertes afin de cerner l'originalité de l'œuvre que le professeur situera alors dans son contexte musical et historique. A cet effet, il fera appel aux connaissances des élèves et s'appuiera sur des documents visuels, audiovisuels, littéraires, etc.

Il sera bien évidemment tenu compte des capacités d'attention et de l'intérêt de la classe concernée.

Les élèves peuvent être encouragés à trouver eux-mêmes des éléments biographiques, historiques ou littéraires qui compléteront leurs connaissances sur le sujet et les habitueront à une recherche personnelle. Le CDI offe des ressources précieuses à condition que le professeur d'éducation musicale ait pris une part active à l'élaboration des propositions d'équipement et qu'il travaille avec son collègue documentaliste.

Enfin, l'audition reste, pour les activités instrumentales et vocales, à caractère cognitif ou créatif, un point de départ privilégié, riche et attrayant.

1.6. Les supports d'écoute

L'écoute des œuvres vise avant tout au développement de la sensibilité, à la formation du goût et de l'approfondissement des connaissances à références culturelles (civilisations, arts).

1.7. Présentation d'une œuvre

1.7.1. ***Les conditions matérielles : nécessité d'un matériel en bon état (chaîne HI-FI, lecteur de cassettes).***

1.7.2. ***Les supports pendant le cours d'éducation musicale. L'écoute des œuvres peut se faire***

— avec ou sans texte :
- musiques descriptives,
- musiques de tradition orale,
- musiques savantes.

— en relation avec les différentes parties du cours, à partir de l'apprentissage :
- du chant ou des activités vocales,
- d'un exercice instrumental,
- de l'étude du langage musical et de son évolution.

— en relation avec des images :
- images fixes : iconographie, posters divers, œuvres d'art (beaux-arts, sculpture, architecture),
- images mobiles : les médias (télévision, cinéma) auxquels il convient d'ajouter le travail de créativité (bande sonore, jingle, spot publicitaire) incluant le matériel électro-acoustique intérieur et extérieur à la classe (magnétophone, synthétiseur, ordinateur...).

— en relation avec les différentes disciplines enseignées au collège : lettres, langues, arts graphiques, géographie, histoire, éducation physique, technologie, etc.

2. Education de l'oreille

Les obstacles à une bonne écoute sont nombreux. On peut percevoir sans écouter. L'environnement sonore d'aujourd'hui est par ailleurs peuplé de bruits et de messages et diffuse une information acoustique si abondante que seule une part infime en est perçue de façon distincte.

On doit donc admettre la nécessité d'une éducation de l'écoute, car l'oreille n'est active que si elle est entraînée. Le collège doit se soucier non seulement de dépister chez les enfants les déficits auditifs qui provoquent de graves pertes d'attention, mais aussi de reconnaître que, pour tous, un entraînement à l'écoute, passant par une nécessaire concentration, constitue un moyen efficace pour lutter contre la dispersion intellectuelle.

Si les possibilités de l'oreille ne sont pas cultivées, elles ne peuvent se développer. L'oreille est un "capteur incomparable", capable de percevoir, mais aussi d'analyser avec une grande

précision les différents paramètres qui composent le son. C'est pourquoi, tout en restant conscient du fait que les aptitudes auditives ne sont pas les mêmes chez tous les élèves, on doit chercher à améliorer les performances de chacun en ce domaine.

La musique est pour l'oreille un champ d'exploration privilégié, car la matière sonore y est écoutée pour elle-même et non pour la signification qu'elle véhicule. L'élève doit s'exercer à percevoir des éléments physiques et leurs variations : hauteur, timbre, intensité mais aussi trame, tissu polyphonique ou harmonique. Il est intéressant d'établir des relations entre l'expérience sonore quotidienne des élèves, tirée de l'environnement — phénomènes sonores qui retiennent l'attention parce qu'ils sont proches de la vie — et la musique, organisation construite à partir de notions équivalentes. L'activité est d'abord sensorielle ; elle vise à une reproduction fine, puis à une mise en ordre des éléments découverts.

L'écoute est stimulée lorsqu'elle est menée de pair avec l'activité vocale. La liaison audition-phonation déjà mise en jeu lors de l'apprentissage de la parole joue aussi pour la musique. Elle entraîne un affinement progressif des perceptions qui permet de mieux entendre pour mieux reproduire. C'est pourquoi le chant est toujours profitable pour cultiver l'attention auditive. Celle-ci est tenue en éveil par la nécessité de mémoriser et de reproduire avec exactitude. Par l'écoute volontaire des autres voix, la pratique polyphonique contribue à développer et à élargir les possibilités de l'oreille.

L'activité d'écoute n'apparaît profitable que lorsqu'elle est conduite avec régularité. La répétition est donc indispensable. Elle permet de susciter l'audition intérieure, c'est-à-dire la capacité de créer des représentations mentales à partir d'images auditives. Celles-ci enrichissent, se diversifient et constituent une mémoire durable de "schèmes acoustiques", somme de références auditives dont l'existence est nécessaire pour une meilleure écoute de la musique, comme la parole, repose sur la mémoire du son. L'écoute risque, s'il en est autrement, de ne s'exercer que de façon superficielle, à travers une mémoire instantanée, fugitive, constamment sollicitée par l'abondance des éléments sonores ambiants.

3. Activités d'invention et de création

Trop longtemps limitée, dans le passé, à la simple reproduction de textes chantés ou joués, la pratique musicale doit, elle aussi, donner leur place à l'imagination créatrice, aux initiatives collectives et à l'improvisation individuelle. A ce titre, les activités d'invention et de création doivent être vivement encouragées.

Celles-ci peuvent s'effectuer :

— à partir de pages musicales dont elles sont alors un développement, une extension, une série de courtes variations ;
— par une recherche de création pure dans les domaines sonores les plus variés.

Il paraît nécessaire, cependant, de rappeler que la créativité ne peut réellement s'exercer que dans des cadres et selon des contraintes définies de façon claire et précise. Tout exercice qui n'impliquerait pas une "règle du jeu", si élémentaire soit-elle, se révélerait rapidement illusoire et stérile. Par ailleurs, ces activités amèneront progressivement les élèves à prendre conscience de la nécessité d'acquis techniques toujours plus importants, ce qui, en retour, devrait faciliter les indispensables apprentissages vocaux ou instrumentaux.

Ainsi, selon leur âge et leurs possibilités techniques, les élèves peuvent-ils être invités à faire œuvre d'invention, à partir d'un rythme simple, d'un ostinato mélodique ou rythmique, d'une phrase suspensive ou par la recherche d'appuis rythmiques, puis harmoniques, sur une phrase mélodique donnée. Ils peuvent également procéder à la construction de phrases en forme de variations, à l'improvisation vocale ou instrumentale de couplets, etc.

Comme pour la pratique du langage, la transcription musicale d'un poème ou d'un texte littéraire est un remarquable stimulant à la créativité. On peut y ajouter l'illustration sonore d'une image ou d'une séquence d'images, d'un mouvement ou d'une suite de mouvements, mais aussi, de façon plus abstraite, la recherche de sonorités, d'effets musicaux, d'une atmosphère déterminée à l'avance par l'utilisation de corps sonores ou d'instruments de musique qui auraient été fabriqués par les élèves eux-mêmes, dans le cadre d'activités décloisonnées.

Evaluation

1. Principes méthodologiques

Le professeur d'éducation musicale se fixe des objectifs précis. Pour vérifier qu'ils ont été atteints, il devra mettre en place un système d'évaluation complet, cohérent, qui lui permette d'apprécier à tous moments les résultats obtenus et éventuellement de changer de méthodes pédagogiques ou de modifier la progression.

Cette évaluation doit permettre d'apprécier :

— les aptitudes des enfants à mémoriser, reproduire, analyser, concevoir, inventer, etc. ;
— leurs acquisitions dans les domaines sensitif et cognitif ;
— leurs facultés à utiliser ces acquisitions ;
— les progrès réalisés par rapport à un objectif fixé, mais aussi l'évolution de l'enfant.

Pour apporter au professeur les informations dont il a besoin et permettre aux élèves de prendre conscience des progrès accomplis et de ceux qui seront à accomplir, les méthodes d'évaluation doivent :

— préciser clairement les objectifs et les contenus ;
— être diversifiés.

Les contrôles devront par ailleurs être effectués de façon régulière. L'évaluation est partie intégrante d'une démarche pédagogique qui, si elle est bien mise en œuvre, permet non seulement de contrôler, mais aussi de compléter et de consolider les acquisitions.

2. Exemples d'exercices d'évaluation

2.1 ***Exercices oraux d'éducation de l'oreille, de pratique et d'étude du langage musical, d'écoute des œuvres.***

2.2 ***Exercices écrits***

— entraînement à une écriture musicale simple, mais correcte, en partant de la copie ;
— exercices mélodiques, rythmiques ou autres, à compléter, en application de ce qui a été étudié en classe ;
— recherches personnelles sur un point précis, avec des consignes claires et limitées en vue d'une utilisation ultérieure en cours.

Il est opportun d'accompagner d'un certain nombre de conseils cette liste indicative d'exercices.

Le professeur ne devra pas traiter l'évaluation comme un domaine à part, mais l'intégrer à sa pédagogie : tout exercice proposé, tout objectif désigné implique que l'on a prévu le moyen de l'évaluer.

Les exercices écrits, pour la plupart, peuvent être réalisés à la maison, ce qui réserve le temps de classe pour d'autres activités. Le travail à la maison constitue un relais appréciable entre les cours de périodicité hebdomadaire. Les exercices seront toujours très courts, s'appuieront sur le travail réalisé en classe et jamais sur des connaissances d'ordre théorique ou livresque, acquises ailleurs.

Tout système d'évaluation mis en place — notation chiffrée,

(Suite page 34)

bibliographie

• Pierre-Antoine HURÉ et Claude KNEPPER. **Liszt en son temps.** Collection de poche *Pluriel.* Editions Hachette, 1987. 670 pages.

Victime privilégiée de tant de biographes plus ou moins "romanceurs" (l'année du Centenaire de sa mort aura plutôt aggravé les choses), voici Liszt *tel qu'en lui même enfin...* replacé en son temps et ce, grâce à des documents d'époque pour la première fois rassemblés (une correspondance de plus de dix mille lettres a été compulsée ainsi que des milliers de documents d'époque).

Prodigieuse diversité de l'homme, tout à la fois idéaliste et libertin, Saint-Simonien, franciscain, franc-maçon et abbé ; quant au musicien, de par les influences magyare ou tsigane, française, allemande et italienne, n'est-il pas "l'enfant de l'Europe" (Wagner) ?

L'ouvrage comporte deux parties : un essai introductif, *Dionysos ou le crucifié,* dans lequel les auteurs tentent de dégager les significations latentes des documents présentés et de montrer combien "les trajectoires lisztienne et nietzschéenne, ainsi que l'évolution de leurs œuvres s'éclairent réciproquement" ; les quelque deux cent cinquante documents présentés et annotés qui constituent la seconde partie sont classés chronologiquement en trois grandes périodes : *L'irrésistible ascension du plus grand des virtuoses* (1829-1847), *Le Prométhée de Weimar* (1848-1861) et *L'échec du nouveau Palestrina* (1862-1886).

Pour juger sur pièces... Passionnant !

• **Lully 1632-1687. Tricentenaire.** La Revue Musicale, double numéro 398-399. Introduction, par Jérôme de La Gorce. 110 pages, supplément musical. 120 F.

Pour "L'incomparable Monsieur de Lully", l'année du Tricentenaire de sa mort aura été particulièrement faste : résurrection d'*Atys* (l'opéra préféré de Louis XIV) et de *Psyché ;* reprise du *Bourgeois gentilhomme ;* Colloque Lully à Heidelberg et Saint-Germain-en-Laye (14-18 septembre, sous la responsabilité de J. de La Gorce et H. Schneider) ; nombreuses expositions ; parution à l'automne d'une importante monographie, par Philippe Beaussant ; Journée Lully (3 octobre), à l'occasion de l'inauguration de *L'Académie Internationale de Musique Ancienne de Versailles* (le lustre de ses Fêtes musicales serait-il enfin rendu à Versailles ?).

La Revue Musicale ne pouvait être en reste. D'autant mieux que celui qui la fonda, en 1920, n'était autre que le plus éminent spécialiste et fervent admirateur de Lully, Henry Prunières.
Repris d'anciens numéros aujourd'hui épuisés, trois articles du grand musicologue ont tout naturellement trouvé leur place dans la présente livraison : *La Fontaine et Lully* d'abord (n° Août 1921), plaisant récit des vicissitudes que connut la collaboration entre les deux hommes ; *L'Académie Royale de Musique et de Danse* ensuite (n° Janvier 1925), genèse de l'institution et mésaventures du malheureux Perrin (auxquelles — contrairement à la légende — Lully n'eut aucune part) ; *Les premiers ballets de Lully* enfin (n° Juin 1931), où il nous est rappelé que, bien avant d'être reconnu grand compositeur, Baptiste fut un "baladin" célèbre. Un article de Bernard Champigneulle consacré à *L'influence de Lully hors de France* (n° Février-Mars 1946) complète cet ensemble.

La deuxième partie est consacrée aux diverses manifestations qui se seront déroulées tout au long de *L'année Lully* — articles de Dominique Probst et Noëlle Guibert (La Comédie Française) ; de Jérôme de La Gorce (colloques et expositions) ; de Philippe Beaussant (Versailles). En supplément musical (repris du numéro de Janvier 1925), nous trouvons extraits de *Proserpine,* les airs de Proserpine et d'Aréthuse ; d'*Acis et Galathée,* la Chanson des Naïades ; du *Médecin malgré lui,* le Récit de l'opérateur.

• **RAVEL.** Revue *Musical* (revue du T.M.P.-Châtelet) n° 4. 125 pages. Revue trimestrielle, 90 F le numéro.

Après *Les voix mozartiennes, Béjart, les arts et la danse* et *Le baroque,* voici un fort intéressant *Ravel.* Les responsables de cette luxueuse publication ont souhaité mieux situer l'auteur de *Daphnis et Chloé* d'une part dans son temps, d'autre part dans le nôtre.

Des documents présentés par François Lesure (*Mes souvenirs d'enfant paresseux* de Ravel lui-même, puis *Ravel critique* et *Pour ou contre Ravel*) alternent avec des études consacrées à Ravel pianiste, Ravel et le jazz, Ravel et la sonate de Vinteuil, Ravel et le fantastique, *Daphnis,* les mélodies, le *Boléro, L'enfant et les sortilèges...* Chaque article porte en épigraphe une pensée du plus pénétrant des ravéliens, Vladimir Jankélévitch. Un portrait graphologique, une chronologie et une discographie critique complètent cette superbe livraison.

Notons que les prochains numéros seront consacrés au *Kabuki* (oct. 87), à *La Comédie musicale* (déc. 87), à *L'Allemagne romantique* (fév. 88) et à *L'Orchestre* (mai 88).

• **Les plus belles chansons de Maurice Carême.** Préface d'Henri Sauguet. Collection Enfance heureuse. Editions Ouvrières/Dessain et Tolra. 196 pages, 95 F.

Quelle œuvre poétique aura eu plus de succès auprès des musiciens que celle de Maurice Carême ? A ce jour, quelque 2000 pièces musicales ont été répertoriées, écrites par près de 200 compositeurs...

Pour la présente anthologie ont été sélectionnés 65 mélodies, chœurs ou chansons de 29 compositeurs aussi différents que René Berthelot, Marc Berthomieu, Lily Bienvenu, Jacques Chailley, Marcel Corneloup, Harry Cox, Marcel Delannoy, Arthur Hoérée, Darius Milhaud, Carl Orff, Edmund Pendleton, Francis Poulenc, Henri Sauguet... pour citer quelques noms parmi les plus connus.

Bonheur de feuilleter un tel florilège, dans lequel l'humour et la tendresse ne sont jamais exclusifs l'un de l'autre : il n'est que de citer les sept mélodies qui composent *La courte paille* de Francis Poulenc ; ou bien *Le Crocodile,* chœur à 3 voix égales et *La mort ? On verra ça plus tard,* mélodie pour baryton de Jacques Chailley...
Musiques du cœur pour l'un des plus grands poètes populaires d'expression française d'aujourd'hui.

• Yehudi MENUHIN. **La Leçon du Maître** (titre original : *Life Class*). Traduction française de Christine Durieux. Editions Buchet/Chastel, 1987. 185 pages, nombreuses illustrations, 120 F.

Nous savons tous le génie de l'artiste et les qualités de cœur de l'homme Menuhin ; nous connaissions moins bien, en revanche, l'apôtre du *Yoga* considéré comme école de la maîtrise instrumentale. L'auteur ne se laisse pas aller, pour autant, à jouer les gurus — quoi qu'en laisse craindre le titre français ou la quatrième de couverture. Ne préconise-t-il pas, en définitive, ce à quoi vise toute méthode initiatique : l'*at-tention,* l'éveil à soi par la concentration ? — la seule détermination n'étant pas suffisante...

Les divers exercices présentés dans cet ouvrage sont le fruit des recherches de toute une vie ; les néophytes ne pourront, à l'évidence, les mettre en œuvre que progressivement.

Une quête d'équilibre et d'harmonie...

• Jean-Louis CUPERS. **Aldous Huxley et la musique** *"à la manière de Jean-Sébastien"* Publications des Facultés universitaires Saint-Louis (43, boulevard du Jardin botanique, Bruxelles). 414 pages, nombreux schémas et exemples musicaux. 1495 francs belges.

On sait la place privilégiée occupée par la musique dans la production de l'auteur du *Meilleur des mondes ;* nombreux sont les titres de ses œuvres à lui faire référence : *Musique nocturne ; Thèmes et variations ; Contrepoint ; Digressions sur un thème ; La leçon de piano ; Scriabine ou le dentiste voluptueux ; Variations sur un thème musical ; Rhapsodie de Los Angeles ; Musique d'eau...* pour n'en citer que quelques-uns. On sait également combien la structure romanesque de ses œuvres s'inspire des formes musicales. On sait, enfin, l'amitié qui lia Huxley à Stravinski.

Jean-Louis Cupers, angliciste et musicologue bruxellois a consacré de nombreuses publications à la littérature comparée, ainsi qu'aux rapports de la littérature et de la musique. Il s'attache dans cet essai extraordinairement érudit à déterminer comment et dans quelle mesure la connaissance de la musique est indispensable à l'appréhension de la pensée huxleyenne, et à l'inverse comment la pensée huxleyenne peut nous aider à mieux pénétrer la musique.

Toutes les citations de Huxley sont données en français et en anglais. Les principaux textes de référence, ainsi que la bibliographie — quasiment exhaustive — se trouvent en annexe.
Une somme...

• Hélène FOGLIO. **Approches de l'univers sonore (mantras, sons et phonèmes).** Editions Le Courrier du Livre, 21 rue de Seine, 75006 Paris. 140 pages, nombreuses illustrations, 70 F.

Par la réhabilitation du cri, du souffle, du bruissement du corps, l'auteur s'est fixé pour but de conduire le lecteur "vers une expression orale qui (ne soit) plus inféodée à l'exigence de la communication". Hélène Foglio rejoint ainsi les recherches les plus actuelles d'un Guy Reibel ou d'un Luciano Berio.

Réalisation de soi, par la prise de conscience et l'exploitation de toutes les potentialités vocales... Certains reprocheront peut-être à l'auteur un syncrétisme par trop ingénu : ne fait-il pas appel — sans discrimination excessive — à la numérologie et à la phonétique dans la Kabbale, aux Grands Vocables Sacrés, aux mantras hindous et... chrétiens (*"OM JESUM CHRISTUM"*) ?

Si le propos de l'auteur est, au demeurant, beaucoup plus d'ordre spirituel qu'esthétique, chacun pourra cependant tirer profit d'un tel ouvrage.

• Giles OAKLEY. **Une histoire du blues.** Traduit de l'anglais par Hubert Galle. Editions Denoël, 350 pages, 120 F.

Expression tragiquement lucide du monde tel qu'il est, le blues a été souvent qualifié de *devil's music...* Il aura, en tout cas, donné naissance à une abondante littérature, pas toujours du meilleur aloi.

Voici enfin un ouvrage de synthèse, retraçant aussi bien l'histoire d'une musique que — à travers elle — l'histoire d'un peuple. L'auteur évoque ainsi les personnalités marquantes de chaque époque et de chaque style (gospel, spiritual, blues rural puis urbain... mais aussi *coon songs* ou ragtime). Il s'en tient — autant que faire se peut — à une analyse objective, aussi éloignée du paternalisme qui se développait dans les années 50 que du discours militant s'inspirant du *Black Power* qui lui succéda.

Appareil critique, sélection discographique et bibliographie en langues anglaise et française complètent utilement cet ouvrage, illustré en outre de nombreuses photographies d'archives.
Notons la modestie — ou l'immodestie ? — du titre : *Une histoire du blues* (ô mânes de Rebatet...).

• Thierry FREBOURG. **Le Rock.** Collection *Le Monde de...* Editions M.A., 6 rue Emile-Dubois, 75014 Paris. 224 pages, 53 F.

Musique de "décagénaires" (*) ? Voire... Le rock a aujourd'hui trente ans, et une partie non négligeable de son public de la première heure lui est resté fidèle. Le *rock n'roll* des années 50 a engendré la "galaxie rock" : selon ses thuriféraires, il ne s'agit plus d'un genre musical, mais d'une civilisation...

L'"encyclopédie de poche" de Thierry Frébourg ne sera certes pas inutile pour s'orienter dans cette jungle. A la plupart des musiciens ou groupes importants est consacrée une entrée, ainsi qu'à certaines grandes catégories : Batterie, Birmingham, Californie, France, Hard rock, New wave, Stupéfiants...

Déplorons cependant l'omission d'un personnage aussi insolite et flamboyant que Nina Hagen, laquelle appartient pour le moins autant à la mouvance rock qu'un Jean-Michel Jarre, auquel est consacrée une entrée fort développée.

(*) Pour reprendre le plaisant néologisme d'Edgard Morin.

• Docteur Léon BENCE et Max MEREAUX. **Guide pratique de musicothérapie.** Préface de Tibor Varga. Collection Santé naturelle. Editions Dangles (18, rue Lavoisier, 45800 St-Jean-de-Braye). 1987. 150 pages, 49 F.

Si la musique fait du bien, fait-elle pour autant aller mieux ? nous demandions-nous lors d'une récente chronique... Pour le docteur Léon Bence et le compositeur Max Méreaux, la réponse ne saurait être que positive : leur guide ne vise-t-il pas à former le plus vaste public à l'automédication musicale ?

Nos auteurs tentent ici d'établir un protocole *scientifique* de l'utilisation de la musique à des fins thérapeutiques : pour obtenir une bonne relaxation, ils préconisent des musiques, d'abord d'apaisement, puis de détente, de relaxation enfin... Des répertoires standardisés sont proposés...
La biomusicothérapie qui constitue le stade suivant doit, en revanche, être personnalisée ; il faut établir l'identité musicale de chacun : typologie par les prototypes astraux aussi bien que par les oligo-éléments (nous apprenons ainsi que l'élément Zinc et la note *fa* dièse — dont les longueurs d'onde sont proportionnelles — agissent tous deux sur les mêmes "cellules cibles").

A l'heure où la psychanalyse connaît un peu partout la désaffection que l'on sait, la musicothérapie aurait-elle vocation à s'y substituer — ne serait-ce que partiellement —, ou bien ne serait-elle qu'un nouvel avatar du messianisme si particulier aux musiciens ? Un ouvrage à lire, ne serait-ce que pour se faire une religion.

Francis Cousté.

C.R.D.P. de LILLE

Le Centre Régional de Documentation Pédagogique de Lille propose cette année aux professeurs d'Education Musicale ainsi qu'aux instituteurs de CM1-CM2 une cassette audio qui intéressera sans nul doute la quasi totalité d'entre nous.

Brillamment réalisé aux synthétiseurs par notre collègue **Philippe Jeanneret**, cet outil de travail présente les accompagnements de 12 chansons qu'un élève pourra interpréter chez lui dans des conditions sonores valorisantes ou qu'une classe ou un rassemblement choral pourront chanter sous la direction d'un maître libéré de tout souci d'accompagnement.

Le principe n'est pas nouveau mais le résultat étonne par sa qualité technique et l'auteur a choisi le plus souvent des succès de variété actuelle, chansons récentes donc et très appréciées de nos élèves :

La langue de chez nous (Y. DUTEIL)
Mélissa (D. Mac NEIL/J. CLERC)
Comme toi (J.J. GOLDMAN)
La Colegiala (W. LEON)
Quelque chose de Tennessee (M. BERGER)
Un cadeau du ciel (D. VANGARDE et J. KLUGER)
Ville de lumière (J. CARDONA/B. MAZAURIC)
L'enfant (J. MAS)
Quinze ans (C. DEPRAETER/P. JEANNERET)
Summertime (GERSHWIN)
Menuet du Bourgeois gentilhomme (LULLY)
Carmen : Chœur des gamins (BIZET)

Les paroles sont fournies avec la cassette et on peut apprendre ou se remémorer la ligne mélodique en écoutant attentivement l'enregistrement grâce à un astucieux et discret "guidon" inclus à cet effet dans la polyphonie.

Enfin, l'usage de la balance stéréo permet aussi, en certains cas, la suppression de certains pupitres, offrant ainsi à l'enseignant la possibilité de confier la partie manquante à tel ou tel groupe d'élèves.

Pour se procurer cette cassette, il suffit d'écrire au service **SEVPEN du CRDP, 3 rue J. Bart, 59000 LILLE,** en joignant à sa demande un chèque de 50 F libellé à l'ordre de : l'agent comptable du CRDP de Lille.

(Suite de la page 30)

lettres, appréciations plus nuancées — doit être précis et constituer une référence sûre. Parmi les moments-clés, il conviendra d'abord de privilégier le début de l'année scolaire, afin de situer le niveau et de choisir la progression. L'évaluation en fin d'année devra surtout permettre de dresser un bilan. Les étapes intermédiaires devront être prévues par le professeur lorsqu'il établit en début d'année son programme annuel, en fonction des instructions officielles.

Le professeur n'oubliera pas que l'évaluation doit d'abord aider l'élève à se situer et à apprécier ses progrès.

■ **Le numéro spécial 5, B.O. du 3-09-1987, définit les conditions des concours de recrutement des personnels enseignants : Agrégation, Capès, Conseillers principaux d'Education, Conseillers d'Education.**

■ **Le B.O. n° 30 du 3-09-1987 définit les conditions d'admission à la retraite des personnels enseignants des lycées et collèges.**

■ **Le B.O. n° 28 du 16-07-1987 définit les épreuves de Théâtre-expression dramatique et de Cinéma audio-visuel de la série A, option A3 du baccalauréat du second degré.**

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- Recherche chambre ou studio à louer, Paris XIVe ou XVe. Faire offre à la rédaction.

- Pour compléter sa collection, la Discothèque des Halles cherche à acquérir par don, échange ou achat, les numéros suivants de l'Education Musicale :
  n°s 1 à 77, n°s 79 à 81, n°s 87 à 104, n°s 106, 110, 111, 115, 150, 151, 155, n°s 168 à 233, n°s 238 à 241, 244, 251.

  Faire offre :
  - Par écrit à : Discothèque des Halles, Forum des Halles, 8 Porte St-Eustache, 75001 PARIS.
  - ou par téléphone à : M. MOREY - 42.33.20.50.

- Compositeur long. rech. sur harmoniques micro-interv. cherche en vocal intér. tentatives réal. étrangeté, charme, douceur. Ecrire à M. CAUX, Le Fontenioux, 79450 St Aubin le Cloud.

- **A VENDRE :** Cabine d'isolation pour musicien (2 × 1,50 m). Valeur 40.000 F. Prix 20.000 F + 5000 de déménagement. Téléphone : 42.81.29.18 ou 46.51.76.79.

- VENDS partitions clavecin et divers. Liste sur demande. Téléphone : 43.32.40.30.



POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale, remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75015 PARIS

Informations diverses

• **Association pour le Développement de l'Eveil Musical (A.D.E.M.)**

A ses adhérents, l'association propose : des informations sur ses activités, sur les publications pédagogiques, un bulletin trimestriel, des services A.D.E.M.

— ateliers pour enfants, pour adultes, stages et formations (tous niveaux, tous publics) ;

— réunions, conférences, débats, soirées, tables rondes, etc.

— spectacles pour enfants.

Renseignements : 7 rue Auguste Polissard, 93140 Bondy.

• **Congrès 1987 - APEMu.**

Du lundi 2 novembre au jeudi 5 novembre. L'accueil des congressistes aura lieu à partir du 1er novembre (18 h).

Rappel du thème : "La Musique et les Adolescents".

Adresse : Centre polyvalent Jean Rieux, 157 avenue Jean Rieux, 31000 Toulouse.

• **Université Paris X. U.E.R. de Sc. Economiques. Nanterre.**

Formations dispensées en 1987-1988 par le Centre d'études musicales de l'Université : Pédagogie de la musique, Action musicale "Médias, Economie, Sociologie, Professions".

Informations : J.F. Godchau, Directeur du C.E.M., Université de Paris X, 200 avenue de la République, 92001 Nanterre Cedex.

• **Centre Régional Permanent de Formation à la Pédagogie Musicale Active.**

Reprise des cours 1987-88, le 17 octobre 1987 : Pédagogie musicale. Formation d'intervenants musicaux. Le stage étalé sur six mois comprendra dix-huit séances de travail réparties du 17 octobre inclus au 26 mars 1988.

Pour tous renseignements s'adresser au **Conservatoire National de Région**, rue de la Fonderie, 59500 Douai.

• **Institut Musical Méthodes Actives, Lyon.**

Nouvelles formations IMMAL (Jacques-Dalcroze, Martenot, Orff) cursus sur deux ans conduisant au Diplôme des Méthodes Actives de l'IMMAL.

Renseignements : 8 rue du Plâtre, 69001 Lyon.

• **Les ateliers Chanson de Villeurbanne.**

Rencontres nationales de la chanson pour enfants, les 5 et 6 décembre à Villeurbanne. Les organisateurs souhaitent que ces rencontres constituent un carrefour national pour tous les professionnels de la chanson enfantine (chanteurs, musiciens, animateurs, instituteurs, etc... Plusieurs tables rondes permettront de faire le point sur la situation actuelle. Des temps seront réservés pour un travail en commissions restreintes. Divers supports audio-visuels seront diffusés en permanence. Les associations, les éditeurs, maisons de disques pourront présenter leurs activités.

Suggestions et propositions doivent parvenir rapidement à Gilles Pauget, 46 Cours de la République, 69100 Villeurbanne.

• **Conseil Supérieur de la Musique/Télérama.**

"Quelle place pour la musique classique dans la télévision de demain en France".

Un sondage sur les pratiques musicales des Français a servi de point de départ au Colloque organisé le vendredi 6 mars 1987, dans le cadre de **Musicora.** Sur ce thème sensible, et dans le contexte actuel, les interventions de personnalités telles que Eve Ruggieri, Eliane Victor, Jean-Pierre Brossmann, Francis Mayor, Laurent Bayle, etc... prennent tout leur sens.

Le compte-rendu de ce colloque est disponible dès à présent au prix de 35 F.

Joindre le règlement par chèque exclusivement à l'ordre de TELERAMA. Bulletin à retourner à TELERAMA, 50 rue de Miromesnil, 75008 Paris.

• **Académie des Beaux-Arts**

Prix Henriette Renié. Concours de composition pour harpe d'un montant de 20.000 F. Ce concours est international et sans limite d'âge. Il sera décerné par la section de composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts à une œuvre pour harpe seule ou à une œuvre pour harpe solo et orchestre de chambre à condition qu'une partie prépondérante soit réservée à la harpe.

Date limite des inscriptions : 30 mars 1988.

Règlement et bulletin d'inscription délivrés par le Secrétariat de l'Académie des Beaux-Arts, 23 quai de Conti, 75006 Paris.

• **CENAM**

Le Centre National d'Action Musicale présente le "Guide pratique de l'Orgue et de l'Organiste" réalisé par R. Fombon et préfacé par Michel Chapuis.

Adresses des grandes associations, des écoles et conservatoires disposant d'une classe d'orgue, des concours, des festivals, stages et académies, éditeurs, relais administratifs. Vendu 60 F + 10,50 F de frais d'envoi.

CENAM : 51 rue Vivienne, 75002 Paris.

• **Toulouse**

Manifestation organisée par la Bibliothèque Municipale. Exposition "Les Puget, une famille de facteurs d'Orgues toulousains" du 1er au 31 octobre 1987. Entrée libre. 1 rue de Périgord, 31000 Toulouse.

• **14e Salon International de la Musique**

Journées publiques du 15 au 20 septembre 1987. Grande Halle de la Villette. Le Salon offre l'occasion de connaître le marché de la musique et ses évolutions. L'équipe de Bernard Beeker permet au public de découvrir les dernières nouveautés dans le domaine de la facture instrumentale et de l'édition, de participer aux nombreuses animations musicales proposées.

— Stand de "L'Education Musicale" D 13 bis. **Grande Halle de la Villette,** 211 avenue Jean Jaurès, 75019 Paris (Métro : Porte de Pantin).

nos chorales chantent...

à Nantes



Quatre chorales en fête pour une création à l'Auditorium H. Berlioz, le 16 juin

Pour la sixième année consécutive, un concert de fin d'année a réuni les chorales des collèges La Durantière, Victor Hugo, et Gaston Serpette, sous la direction de mesdames Belliot, Bernard, Bourhis et Chassé.

Une chaleureuse assistance a vivement applaudi un programme instrumental et vocal très varié, comportant folklore, chœurs romantiques et modernes et chansons contemporaines. Une participation très remarquée : le "BELLEW'S BAND" du collège Victor Hugo.

Pour clore cette soirée, professeurs et élèves eurent la joie d'interpréter la cantate "ODE A LA MER" du compositeur nantais Patrick Nedellec sur un texte de Pablo Neruda.

Cette œuvre pour récitant, chœurs d'enfants et orchestre, écrite spécialement pour eux, fut très bien accueillie par le public et le compositeur, présent dans la salle, chaleureusement applaudi.

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - Analyses musicales disponibles : Prix 30 F

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate nº 4 — nº 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320

L.V. BEETHOVEN
Coriolan (Ouverture) — nº
Quatuor à cordes nº 17 op. 33 — nº 311
La Symphonie Pastorale — nº 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330

H. BERLIOZ
Harold en Italie — nº 326

M.A. CHARPENTIER
Te Deum — nº 299

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 nº 1 — nº 297
Polonaise nº 5 "L'Héroïque" — nº 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — nº 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — nº 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — nº 322 bis

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — nº 303
Water music — nº 323

HAYDN
Symphonie nº 102 — nº 304

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — nº 305

F. LISZT
Mazeppa — nos 329/330
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 336

F. MENDELSSOHN
Symphonie nº 4 en La M. — nº 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — nº 332

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — nº 302
Cendrillon — nº 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — nº 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — nº 322 bis

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — nº 301
Contes de ma mère l'Oye — nº 324

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — nº 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — nº 332
La Danse macabre — nº 338

E. SATIE
Parade — nº 322 bis

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — nº 306
La Mort et la jeune fille — nº 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — nº 317
Manfred — nº 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — nº 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — nº 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — nº 296

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — nº 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 49 F

Fr. SCHUBERT - Trio nº 2 en mi b. (2e et 4e suite) — nº 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — nº 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate nº 106 : Actus Tragicus — nº 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — nº 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — nº 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Cahier A. MUSSON - (12 analyses) : 45 F.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 6,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS